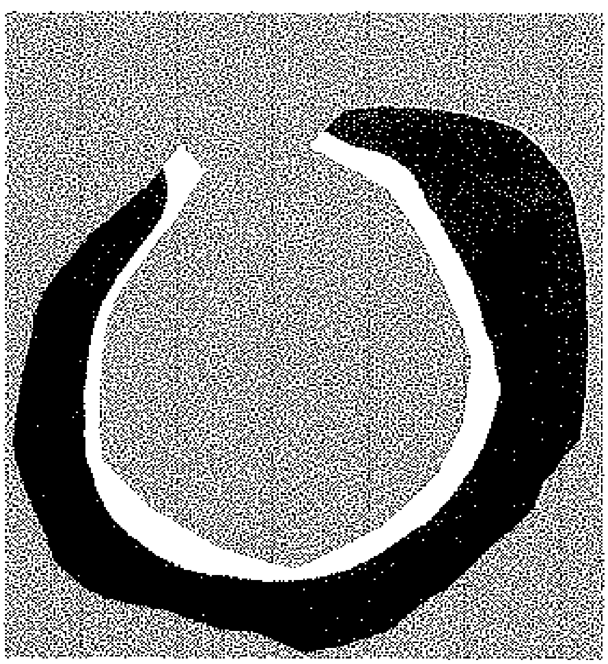
د. ماجد موريس ابراهيم

سيكولوجيا القهر والإبداع



سيكولوجيا القهر والابداع

سيكولوجيا القهر والإبداع

د. ماجد موريس إبراهيم

دار الفارابي

الكتاب: سيكولوجيا القهر والابداع
المؤلف: د. ماجد موريس إبراهيم
الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: ٣٠١٤٦١(٠١) - فاكس: ٣٠٧٧٧٥(٠١)
ص. ب: ١١/٣١٨١
الغلاف: فارس غصوب

الطبعة الأولى ١٩٩٩

DAR AL FARABI
(Société des Imprimés Libanaise s.a.l.) Beyrouyh - Liban
Tel: (01)301461 - Fax: (01)307775 - P.O.Box 3181/11
e-mail: farabi@inco.com.lb

فهرس

إهداء

الى أبي موريس ابراهيم

وأمي مريم وديع

وكل الذين زرعوا بالدموع.

شكر وعرفان

يطيب لي إذ يسرع القارئ الكريم في تقليب صفحات هذا الكتاب أن أؤكد أن تحويل الكتاب الحلم إلى الكتاب الحقيقة هو عملية مخاض تحتاج إلى الجهد والمثابرة، وأنه لولا العون الذي تلقيته من عديد من الزملاء الأفاضل ما خرج هذا الكتاب في الصورة التي هو عليها الآن...

أبدأ بشكر الزملاء د. مغربي محمد مغربي، د. عادل مصطفى، د. يوسف سلاتاروف، د. محسن عبد المنعال، د. محمد أجمل زاهد.. على إسهامهم بتزويدي بعدد من المقالات والكتب ذات الصلة بالموضوع.

أشكر أيضاً د. فيفيان رمزي بمكتبة كلية الطب التي كان لمهارتها ودأبها أثر كبير في معاونتي في عملية البحث عن المراجع والدوريات الأجنبية.

أما الأستاذ الدكتور غسان يعقوب، أستاذ علم النفس بالجامعة اللبنانية فقد كان للعلاقة التي جمعتني به أثرها الكبير في شد أزري كلما هانت عزيمتي وتراءى إليّ الحلم بعيد المنال؛ فضلاً عن أنه لعب دوراً محورياً في إسداء النصح لي فيما يختص بمقتضيات النشر والتوزيع.

وأخيراً وليس آخراً. أذكر زوجتي د. جاكلين ولسن وابنتي ندى وابني كريم لمعايشتهم ساعات طويلة حرموا فيها من الوجود التقليدي لرب الأسرة ربما عن قناعة بأن الكاتب المبدع قد لا يكون هو الزوج المثالي ولا الأب المثالي.

الإنسان كائن حديث نسبياً على الأرض إن لم يكن أحدث ساكنيها، قبل أن يوجد وجد الكون ووجدت قوانين الطبيعة التي تحكم هذا الكون..

قبل أن يوجد الإنسان، وجد تعاقب النهار المنير والليل الداكن اللذين يلتقيان في كل إشراق ومغيب...

وقبل أن يوجد الإنسان، وجد اليابس الذي يكوّن قارات الأرض والماء الذي يكوّن محيطات الأرض وبحارها، واليابس والماء يلتقيان عند كل الشواطىء...

وقد حدث هذا ذات يوم..

إنه عند موضع ما على شاطىء من الشواطىء، وفي لحظة إشراق فجر جديد، كانت أشعة الشمس تغتسل في صفحة ماء البحر، وكنت أنا واقفاً أرقب رقة إنسيابها إذ ينخلع الثوب الليلي الداكن، وشلغتني فكرة تعاقب الضدين ليلاً ونهاراً، وفكرة تلاقي الأحوال ماء ويابساً.. وأفقت مما شغلني فوجدت أمامي مثلثاً نورانياً من اللآلىء الوضاءة التي تلعب بها مويجات البحر؛ كانت قاعدة هذا المثلث في الأفق البعيد حيث تلتقي الماء بالسماء، وكان رأسه يشير إلى أسفل هامتي قريباً جداً من موطىء قدميّ...

لقد تملكني الوجل من هذا المشهد العجيب فسرت، وسرت، وغيّرت موقفي يميناً ويساراً محاولاً أن أفلت من قبضة إلحاحه عليَّ، تغيّرت معطيات المكان من خلفي، ولكن من أمامي أبداً لم يتغير المشهد..

هاك مثلث من نور يسبح في صفحة ماء البحر تضوي لآلئه؛ قاعدة المثلث ثابتة عند الأفق ورأسه يتحرك يلاحقني يشير إليَّ حيثما سرت أو أينما وقفت، وكانت رسالة غير مكتوبة حاولت أن أفهمها.. ربما أكون قد أخطأت وقد أكون صائباً... الشمس حقيقة.. تشرق من حولك، والبحر حقيقة.. مُنساباً متموجاً أمامك، والأرض حقيقة ممتدة تحت موطيء قدميك، وأنت، أنت أيضاً حقيقة أو أنت رأس الحقيقة كائن بذاتك ولذاتك.

هكذا صار الإنسان الحديث، أحدث ساكني الكون على ما أعلم، وهو جزء من الكون عائش فيه، محاط بمعطياته.. صار مسؤولاً عنه رغم أنه مغمور فيه محكوم بقوانينه ولكنه غير خاضع لها كل الخضوع، غير مستسلم لها كل الاستسلام. وأصبح تاريخ الإنسان على الأرض هو قصة ذلك المخلوق محاولاً فهم لغز الكون لكي يسبغ على حقائقه معنى ولكي يفهم هو معنى وجوده.. وكثيراً ما نجح الإنسان في الإفلات من الخضوع لقوانينه القاهرة، أو على الأقل رفض الاستسلام لها فابتكر وابدع... وبتراكم وتواتر تلك المحاولات.. رغم القهر كان الابداع وكانت الحضارة.

مقدمة

يعتبر ظهور الإنسان واحداً من أهم وأضخم الأحداث التي شهدتها الكرة الأرضية. ومنذ ظهور الإنسان على الأرض في صورته البدائية وحتى يومنا هذا لم تتوقف عجلة التطور والتحول الدائب من الأنماط البسيطة إلى الأنماط التي هي أكثر تركيباً وتعقيداً. وما يعنينا هو أن نضع في بؤرة اهتمامنا ما يفسر تحول مجتمع من المجتمعات، أو لنقل الإنسانية كلها، عبر الزمان، من صورة إلى صورة، من حقبة شديدة القدم، شديدة البدائية إلى حقبة تعقبها أقل قدماً وأقل بدائية. لا تختلف مجتمعات الحضارة عن مجتمعات ما قبل الحضارة من حيث تواجد المؤسسات، ولا من حيث وجود نسق لتوزيع الأدوار بين أفرادها. أما الاختلاف الأساس بين مجتمع متخلف وآخر متطور فإنه يرجع أساساً إلى المثل الذي يتوخاه المجتمع في التقليد (Memesis). كلما كان المجتمع بدائياً ساكناً (Static)، كانت القدوة فيه هي كل ما هو كائن فعلاً، وكانت الحكمة فيه هي حكمة الكبار المتمثلين بالسلف، أما في المجتمعات المتطورة التي تتسم بالحركة (Dynamic)، فإن القدوة فيها تتمثل في أفكار الرواد والمبتكرين المتطلعين إلى المستقبل.

إن الجوهر الحقيقي في عملية التحضر هو ذلك النزوع إلى الحركة من موقف السكون، ولن نختلف كثيراً إذا افترضنا أن إعمال الكائن البشري

للوعي والإرادة كان هو ما حوّل أصولنا قبل الإنسانية إلى مجتمعات إنسانية، ولن نختلف أيضاً إذا قلنا إن هذا الوعي وهذه الإرادة كان لا بد لهما من أن يكونا إيجابيي الوجهة والمقصد، لأنه لا فائدة من وعي ينحصر في الماضي ولا طائل من إرادة تدفع إلى الخلف. إن الوعي والإرادة هما سمتان روحيتان مميزتان للإنسان ينطويان على درجة من التناقض. إنهما من جانب يعتبران دافعاً يؤهل صاحبهما للابتكار وبلوغ الأمل، ولكنهما، من جانب آخر، يشكلان مخاطرة جسيمة يدرك الإنسان أن عليه أن يخبرها ثمناً لما ينتظره من رقي. الوعي والإرادة الإيجابيان هما ما دفعا الشعوب للحركة من موقف السكون. وما يبرهن على ذلك هو النظرة المتأنية الفاحصة لتاريخ الشعوب التي صنعت حضارات راقية.

إذا نظرنا إلى مصر القديمة وتداعى إلى مسامعنا قول هيرودوت المأثور «مصر هبة النيل»، نجد أنفسنا متأهبين لتصحيح المقولة السابقة لكي نقول، وبثقة، إن مصر هي هبة الإنسان كما أنها كانت هبة النيل. تشهد دراسات التاريخ الجغرافي على أن مصر القديمة كانت مختلفة جغرافياً لولا أن المصري القديم قد تعامل تعاملاً خلّاقاً مع البيئة الصعبة بتمهيده للأرض وإقامة الجسور على مجرى النهر حتى نشأ المجتمع الزراعي المستقر القديم الذي أفرز أقدم النظم الحكومية في العالم. وكما تغلّب الإنسان القديم في مصر على بيئة غير مؤاتية، كان عليه أيضاً أن يقبل تحدي حقيقة الموت القاهر؛ لم يستسلم، ولكنه أبدع تفوقاً غير مسبوق في الطب والجراحة وعلى المستوى الروحي أبدع عقيدة الخلود. وهكذا وصلت إلينا صورة عامة عن التراث الفرعوني تتسم بالطابع الديني الجنائزي. ولم يكن حرص المصري القديم على التحنيط وبنائه للإهرامات سوى تجلٍ لإبداعه في مواجهة قهر الموت.

من موقف مع الموت إلى موقف مع المجهول، ننتقل إلى منطقة الرافدين حيث كانت الحياة اليومية للإنسان ملفوفة بالخوف من الشياطين وبالرهبة من الغيب المجهول؛ ومن هنا كان اهتمام إنسان الرافدين بقراءة الطالع، وسعيه الدائب إلى استكشاف ما تخبئه له الأقدار بدراسة حركات النجوم والأفلاك اعتقاداً منه أن كل ما يجري في السماء يتكرر حدوثه على الأرض. لهذا كانت آلهة بابل هي آن (An-u) إله السماء، وإنليل (Enlil) إله الغلاف الجوي ونانار (Nannar) إله القمر وأيضاً نجمة الصباح إشتار (Ishtar). ولم يكن من المستغرب أن يُنسب الى البابليين الفضل في رسم خريطة النجوم (Horoscope)، وملاحظة مسارات الأفلاك ورصد حركات القمر ودورات الأنجم وتسمية الكثير من الكواكب.

إن الإنسان منذ بدايات التاريخ لم يكن يبدع من فراغ، ولكنه كان دائماً يبدع انطلاقاً من واقع تشكل معطياته الطبيعية والمعنوية تحدياً لقدراته على الحركة واعمال وعيه وإرادته بإيجابية. يرى توينبي (Toynbee) أن الطبيعة السهلة المواتية يمكن أن تكون مدعاة لتراخي مستوطنيها وكسلهم. وفي مناقشته لما يحدثه تحدي الطبيعة في همم البشر يشير إلى الحضارة السريانية (Syriac) التي قامت في شرق البحر المتوسط ٣٠٠٠ ـ ٢٠٠٠ ق. م. ويؤكد أن إنجازات هذه الحضارة في مجملها أدبياً وجغرافياً ودينياً لم تتم على أيدي من سكنوا السهول والمناطق الواطئة؛ إنها لم تكن صنيعة الآراميين الذين سكنوا دمشق، ولم تكن من صناعة من سكنوا وادي (أورينت) الخصيب، أو من إنجاز الإسرائيليين الذين سكنوا حول الأردن ولا الفلسطينيين القدماء الذين قطنوا السهل الساحلي. كانت تلك الحضارة تمثل ثمرة جهد ومعاناة (الفينيقيين) في الربع الأوسط من الساحل الذي كان يفتقر إلى سهل واسع

ولا يوجد به تدرج بين الجبل والبحر (لبنان حالياً). كانت هذه الطبيعة هي التحدي الذي أفرزت الاستجابة له كل ما بقي عن (الفينيقيين). سمت عقائدهم الدينية واخترعوا حروفاً للهجاء وتاجروا وركبوا بل وقهروا البحر حتى وصلوا إلى المحيط الأطلنطي.

تشعبت اتجاهات فلاسفة التاريخ عند محاولتهم تفسير نشأة الحضارة ولكنهم اتفقوا على أن ظهور الحضارة لا يمكن أن يعزى إلى أسباب مباشرة أو إلى علاقات خطية تتبع نموذج (السبب ← النتيجة). إن بناء الحضارة يُعزى بالحري إلى علاقات مركبة ومتشعبة، وما إنجازات البشر المتعددة إلّا ثمار هذه العلاقات التي تباينت صياغاتها الفلسفية، وآخر هذه الصياغات الفلسفية كانت فكرة التفاعل بين الأضداد. إن أبسط وأوضح مثال لذلك هو التفاعل بين دورين مميزين في الجنس البشري، الدور الأنثوي والدور الذكوري. لقد أدى هذا التفاعل المبدئي والحتمي إلى تجديد شباب البشرية وتواصل أجيالها. قديماً عند الصينيين كان هناك التفاعل بين الـ«ين» والـ«يانج»، وارتكزت قصة سقوط الإنسان في سفر التكوين على الصراع بين الله والشيطان، وعند جوته نرى الخلاص في قصة الصراع بين «فاوست» و«ميفستوفيلس» وعند يوربيدس يتجلى الصراع بين «أرتميس» و«أفروديت»... إننا فيما نتناول إشكالية ظهور الحضارة تنقلنا حكايا الصراع إلى الجو الأسطوري الذي يقوم على فكرة العلاقة المركبة بديلاً عن فكرة السببيَّة المباشرة، ويعيِّن توينبي «التحدي» و«الاستجابة» ليكونا طرفَيْ تلك العلاقة التي تكمن وراء ازدهار الحضارة.

التحديات عند توينبي وفي تاريخ الحضارة وفي سِيَر الشعوب، تكون إما طبيعية أو بشرية، والمسيرة العامة للبشرية تفصح عن تأرجح بين حالات من الانكماش بسبب التحديات السافرة تعقبها أو تتخللها موجات

من الانتفاضات الاستجابية. إن كل ما يميز عصرنا الحالي ينضح بعرق الأجيال وبدماء الشعوب وكأننا بصدد شجرة عريقة ضاربة الجذور وارفة الفروع تأخذ سقايتها من أعماق الأرض وتمتد إلى عنان السماء ويتزايد قطر جذعها عصراً بعد عصر بإضافة حلقة جديدة إلى سابقتها، حتى تصبح كل حلقاتها متصلة غير منفصلة زمنياً، وسقايتها متصلة غير منفصلة عن المكان،وما ثمارها الجانية سوى الحصاد المرتقب لهذا التفاعل الجهيد الحميم المتصل. وهذا ما يجعلنا ندرك أن واقع اليوم كان هو حلم الأمس أو مسخاً منه، وواقع الماضي البعيد كان هو حلم الماضي الأكثر بعداً أو بعضاً منه، وما الحاضر إلّا الذروة التي بلغتها سلسلة متعاقبة من حلقات التطور والنبوغ.

عندما نضع الإنسان، الفرد في بؤرة الرؤية نجد أنه يواجه نفس التحديات التي تتعامل معها الجماهير ككل، إنه مواجه بتحديات طبيعية.. أعاصير زلازل، فيضانات، خطر التصحر... كما أنه مواجه بتحديات من قبل المحيطين به من البشر.. إنه يتعرض بسببهم لتحدي الفقر في مقابل الثروة، والضعف أمام القوة، والجهل أمام المعرفة، وهو أيضاً معرض لتحدي التمييز العنصري بسبب لونه أو جنسه أو دينه، ولكننا في نفس الوقت نستطيع أن نرصد، وبوضوح، تبايناً ملحوظاً بين فرد وآخر، عندما يقع المجموع تحت طائلة نفس التحدي تتفاوت السلوكيات وتختلف مشاوير النمو الذاتي اختلافات يمكن أن يتساوى عددها مع عدد البشر أنفسهم، وترجع خصوصية مشاوير النمو الذاتي إلى أنها تعتبر محاولات شديدة الخصوصية للتعامل مع تحديات شديدة الخصوصية هي العوامل القاهرة الفردية.

للقهر أصداء لغوية ونفسية عديدة، نفهمه أحياناً بمعنى الإحباط

(Frustration) الذي يعني ما يحول بين الإنسان وبلوغ مقاصده أو ما يمنع الفرد أن ينجح في حل ما يشغله من صراع (Conflict)، وأحياناً نقصد بالقهر تلك الحالة النفسية التي تتسم باليأس والعجز، وفي الخلفيات السياسية والعسكرية للقهر مردودات أخرى،.. مثل القهر السياسي المرادف للديكتاتورية أو القهر العسكري المرادف للاستعمار التقليدي المنطوي على الذل والاستعباد. هذا الطيف من الأصداء يُصَعِّب مهمتنا عندما نتناول الموضوع ويُحتِّم علينا أهمية تعيين المقصود بمفهوم القهر.

هل يمكننا أن نزعم أننا أزلنا من أمام الإنسان كل التحديات إذا عاش في المدينة الفاضلة أو بلغ فردوسه المفقود؟ هل يمكن أن تتوافر للإنسان سبل تؤهله لخوض مسيرة مطلقة التلقائية مطلقة الحرية؟ إذا عادلنا كل التأثيرات القادمة من الطبيعة والبشر، هل يتمكن الإنسان الفرد أن يفلت من أسر الذات، وأسر المكان، ومن أسر الزمان؟!!

إننا في سياق هذا الكتاب نعني بالقهر تلك العوامل اللصيقة التي تجبر الإنسان على ما لا يرغبه، أو تحول دونه وما يرغبه.. الإنسان الفرد المعرّى عن كل حجب الحقيقة والمتدثر بكل معطيات التلقائية، لا يزال دائماً وأبداً محاصراً بالقهر الآتي من ذاته وبقهر المكان وقهر الزمان.

قهر الذات هو قهر مغزاه كون الذات إطاراً لا فكاك من ممارسة الوجود من خلاله، وقهر المكان هو قهر آت من كل ما هو كائن حولنا ويهدف إلى تحديد مساحة أو كثافة وجودنا في اللحظة، وقهر الزمان هو قهر يحتمه كون الذات الكائنة في جزء من المكان هي حدث مؤقت على محور سابق عليها لاحق بها وهو محور الزمان.

وعلى هذا الأساس نرى أن الإبداع هو تجاوز لقهر الذات لأنه إخراج ذات من ذات، والإبداع تجاوز لقهر المكان لأنه ينطوي على بزوغ

موضوع جديد بذاته يغيّر من كثافة المكان، والإبداع تجاوز لقهر الزمان لأنه امتداد عمر يبدأ بلحظة الميلاد الإبداعي. وهكذا يأخذ الإبداع مكانه في الوجود ولولا أن الإنسان يشعر بوطأة الحدود القاهرة اللصيقة ما نزع أصلاً إلى الإبداع وما حاول أبداً أن يتجاوزها.. حيث لا توجد حدود لا يوجد دونها عبور وحيث لا توجد حواجز لا يوجد تجاوز، وهذا لا يعني على الإطلاق أن الإبداع يتم في كنف القهر لأن الإنسان لا يستطيع أن يبدع طالما ظلّ راضخاً لحدود القهر، ولكنه يبدع بالتجاوز بمعنى أن القهر هو حالة من الوعي تسبق أو تلازم الإبداع ولكنه ليس أبداً مُحرّض على الإبداع وباعتبار أن كل إبداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر فإنه بنفس القدر يعتبر دليلاً دافعاً على وجود القهر.

إن العلاقة بين القهر والإبداع لا يمكن أن نعتبرها علاقة بين ضدين كما لا يمكن أن نعتبرها مقابلة بين نقيضين لأن الوحدة التي تشكلها هذه العلاقة لا تكتمل إلّا بوجود الطرفين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر فيمحوه أو يتلاشى أحدهما فيضيع بتلاشيه مبرر وجود الآخر. قال «هيرقليطس» قديماً إن السمات التي تبدو متناقضة هي في واقع الأمر أجزاء أساسية من موقف ما.. حتى أنه وصل إلى كون الخير والشر هما واحد.. إننا بنفس الكيفية نرى الطريق صاعداً ونراه أيضاً هابطاً. الطريق الصاعد هو نفسه الطريق الهابط ولو أزلنا الطريق الصاعد بإزالة المنحدر على سبيل المثال نكون في ذات الوقت قد أزلنا الطريق الهابط المتجه إلى أسفل.

في كنف العلاقة مع تلك الحدود القاهرة اللصيقة يبدع الإنسان إما أنه يبدع ذاته، أو يبدع إنتاجياً عن طريق الفن والأدب.. أن يبدع الإنسان ذاته يعني أن يخوض رحلة شاقة من الحوار الذاتي والتطور والتميّز حتى يصل إلى درجة من السلام النفسي والروحي تتمثل نضجاً وكمالاً ونمواً مضطرداً

وتنعكس على درجة عالية من النجاح اجتماعياً. وغالباً ما تكون العلاقة بين إبداع الذات والإبداع الفني علاقة مضطربة تتسم بالعكسية، وهذا - إلى جانب ديناميات أخرى متشابكة وعميقة ستناقش تفصيلاً في الفصل الثالث - ما يفسر الطيف الواسع من الاضطرابات السلوكية والنفسية التي يعانيها المبدعون والعباقرة. وفي بعض الأحيان تأخذ العلاقة بين إبداع الذات وإبداع الفن منحى التكامل والتعويض بحيث يكون البزوغ والعبقرية العلمية أو الفنية مكملين أو معوضين لبؤرة متفجرة من الصراع لم تحسم في الكيان الذاتي وعلى المستوى الشخصي.

إذا تأملنا في أعماق الحياة الروحية للإنسان منذ أقدم العصور وباختلاف الديانات نرى أن سعي البشر مقودين بهدفهم الروحي النبيل لم يكن يهدف إلّا لكي يتطابق الهدف الإنساني مع القصد الإلهي؛ فكلما وصل القديسون والأولياء المتصوفون الى درجة من التقارب بين حياتهم في الدنيا وبين إرادة الله كان هذا تعبيراً عن أن الروح البشرية في إطار صراعها ضد التمركز حول الذات تخوض حروباً غير متوقفة لأن إحساس الإنسان بذاته لا ينتهي.. إنها نفس الفكرة التي يعبر عنها الوجوديون عندما يفترضون أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي لا يكاد وجوده ينفصل عن عملية التساؤل عن هذا الوجود ذاته خصوصاً وأن وجوده ليس مجرد (واقعة) تدخل في إطار (ما هو كائن) وإنما هو (واجب) يدخل في نطاق (ما ينبغي أن يكون).

لقد وجدنا في العالم وقبلنا تحدي أن نوجد، وواجهتنا عناصر الطبيعة كما واجهتنا التحديات المعنوية، ولهذا كانت الحركة من وضع السكون وإفلاتاً من أسره تعاملاً إبداعياً مع القهر. كانت كل حركة تنطوي على مخاطرة بالوجود ذاته، وقد أدرك الإنسان، منذ البداية، أن من لم يخاطر

بشيء لا يمكن أن يكون هو نفسه شيئاً... ونردد مع باسكال.. «لقد وضعت قدما الإنسان على طريق صعب وكان عليه أن يواصل المسير».

عندما نشعر بلذة التجاوز لنجاح قفزة الإبداع عبر جدران القهر هل يا ترى نتنبه جيداً حين تغرورق مآقينا بدموع الفرح أنه لا يجري الدموع سوى القهر ولا يجلب الفرح سوى الإبداع؟!

أجتر من التراث القديم هذه الأحجية.. «من الآكل خرج أكلٌ ومن الجافي خرجت حلاوة».. ويكاد حلّ الأحجية يقفز على طرف لساني ولا يحجمني عن الافصاح به سوى استعادة تأمل وينكوت (Winnicott) حتى أندفع مشاركاً إياه الموقف نفسه حين يناجي ربّه قائلاً...

«إلهي.. هل يمكنني أن أكون حياً حين يأتيني الموت!!!».

د. ماجد موريس إبراهيم

الكويت ١٨/٢/١٩٩٩

يا لـحـالـة الإنـسـان الـبـائـسـة
جـاءت حـسـب قـانـون وقـيّـدت بـآخـر
وُلِـدَت عـبـثـاً، ولـكـنـهـا مُـنِـعَـتْ الـزهـو بـه،
خُـلِـقَـت مـريـضـة، وأُمِـرَت أن تـكـون سـلـيـمـة.
ما الذي تقصده الطبيعة بهذه القوانين المنوعة؟
الـهـوى والـعـقـل يـسـبـبـان انـقـسـام الـذات
أهـي سـمـة فـي الـقـوة؟ أم جـلال فـيـهـا
أن تُحِـدْثَ الأذى لـكـيـمـا تـصـفـح عـنـه؟
الـطـبـيـعـة نـفـسـهـا تُـسِـيءُ إلـى نـفـسـهـا
إذ تكره تلك الأخطاء التي تُغطِيها بنفسها
إذ كـيـف يـتـأتـى لـلـمـرء الاّ يـفـعـل شـيـئـاً
لم تُقَصِّر الطبيعة في فعله، ثم تعاقبه عليه؟
طاغية مع الآخرين. مع نفسها غير عادلة،
تـحـتـم أمـوراً صـعـبـة مـسـتـعـصـيـة،
تـمـنـعـنـا مـن كـل مـا تـعـلـم أنـه مُـشْـتـهـى
تـجـعـل الآلام سـهـلـة والـثـواب غـيـر مـيـسـور
لـو كـانـت الـطـبـيـعـة لا تـبـتـهـج بـالـدمـاء
لـجـعـلـت الـمـسـالـك لـلـخـيـر أكـثـر سـهـولـة

فلك كريفل(١)

---

(١) وردت هذه المقطوعة على لسان جوقة من القسس في مسرحية للشاعر الإنجليزي فلك كريفل... منقولة عن د. عبد الواحد لؤلؤة. مترجم موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول ١٩٨٣. ص ٤١.

الفصل الأول

حدود مثلث القهر

الحد الأول... الذات

«ليست حكمة العصور هي وحدها ما يسري فينا،
بل إن جنون هذه العصور يسري فينا بالمثل...
ما أخطر أن تكون وريثاً».

نيتشه
هكذا تكلم زرادشت

الذات هي الـ «أنا»، و«أنا» لا تعبّر فقط عما أكونه الآن! ولكنها تعبر أيضاً عما كنته وعما سوف أكونه! ذات الشخص هي كيان يمتد زمنياً من لحظة الميلاد إلى لحظة الموت، وهي أيضاً ذلك الكيان الذي يشكل هذه الكثافة الوجودية في هذا الموضع من المكان.

ذات الفرد هي كينونته التي تحيا داخله وبه، إنها هذا الكائن وهذا التنظيم الحي الذي يؤدي كل الوظائف النفسية والفسيولوجية بما يمكنه من التكيف مع البيئة، وعلى حسب طراز هذه الكينونة أو هذا التنظيم الحي، وتبعاً لما يمليه من سلوكيات في المواقف المختلفة، يبدو للآخرين ما يصطلحون على تسميته السمات الشخصية. وهي السمات التي تعكس طبيعة علاقة الإنسان بنفسه وبالبيئة من حوله.

ذات الإنسان بلغة «فرويد»[1] هي الـ «أنا ـ Ego» وهي المسؤولة عن ضبط وتنسيق رغباته في إشباع غرائزه وإنجاز ما تلح به الدوافع الموروثة المختلفة. وتتجلى ذات الإنسان في حكمه على الأشياء والأشخاص والمواقف، وكذلك في طبيعة علاقته بالواقع وكيفية إدراكه له، وتتجلى الذات أيضاً في قدرتها على تمثل الأضداد واستيعاب المتنافرات لكي تكوّن كلاً واحداً متجانساً لا يلفظ بعضه البعض. في ذات الإنسان يتكوّن (كل)، عناصره مختلفة.. هذا الـ (كل) يأتي بعضه من النفس وبعضه من الآخرين، يأتي بعضه من البيئة الحية وبعضه مما بها من أشياء. يأتي بعضه مما يدركه العقل وبعضه الآخر مما يشعر به الوجدان. تآلف هذه المتناقضات والتحامها في كل منسجم هو ما نسميه الوظيفة التكوينية (synthetic Function). هذه الوظيفة في وجهها المباشر هي وظيفة على الذات أن تؤديها بكفاءة ولكنها في وجهها الآخر سمة من السمات المميزة للذات البشرية تنفرد بها بين غيرها من كائنات.

إن الذات القادرة على الفهم والإدراك والتعلم والحدس والتفكير واللّغة والحركة، هي الذات التلقائية المتحررة من أسر الصراعات، هي الذات في أنقى صورها، وهي تشكل الحالة التي يمكن التعبير عنها باعتبارها إحساساً آمناً ومتكاملاً بالنفس، يقابله في حالة فقدان القدرات السابقة حالة الإحساس المشوب بالخوف والتمزق والتبعثر.

هذه هي الذات، أو هذا جزء يسير مما يتيسر علينا وصفه منها، أو

---

(١) سيجموند فرويد (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩)، قضى حياته في فيينا، تعلم التنويم الإيحائي ودرس علم الاعصاب neurology في فرنسا. وهو مؤسس مدرسة التحليل النفسي وأهم إسهاماته النظرية: ١ ـ طبوغرافية العقل، الوعي وما قبل الوعي واللاوعي. ٢ ـ نظرية الغريزة. ٣ ـ تكوين الشخصية: أنا، أنا العليا، ألهو.

ذكره إيجازاً أو تنويهاً. ذلك لأن الذات هي موضوع شديد التشعب نظرياً، بالغ العمق والأهمية وجودياً وفعلياً. إن الذات هي موضوع حياتنا.

من البديهي أن كل شخص يتميز بسمات فارقة تجعله مختلفاً عن غيره من أقرانه. هذا التميز والتفرد هو إعلان عن بروز سمة أو أخرى فيه بطريقة تيسر التعرف عليه وتسهل تذكره وتساعد على إمكانية التنبؤ بما يمكن أن يكون عليه سلوكه في موقف بعينه. لأن كل الناس يشتركون في الصفات التشريحية والفسيولوجية والنفسية العامة بحكم كونهم بشراً (homosapines)، هم أيضاً وبحكم متغيرات كثيرة ولأجل الوفاء بوظائف أكثر كان من المحتم عليهم أن يختلفوا.. في الجنس، العرق، في اللون والدين وفي العرف والتقاليد..، وما إلى ذلك من أبواب يُصنف البشر تحت طائلتها. إذن الاختلاف بين البشر مع اتحادهم في السمات الأساسية يُفسر جزئياً باختلاف مواقعهم على محوري الزمان والمكان في هذا الكون، ويُفسر أيضاً على مستوى أعمق بكونه وظيفة توفيقية ولازمة للتلاؤم مع ما تمليه الضرورات.

روافد الذات

هل نحن نرث ذواتنا أم نصنعها؟ هل نملكها أم تملكنا؟

سؤال مُحيِّر أجْهَدَ في الإجابة عنه مفكري وفلاسفة العالم، ربما لم تحيرهم معضلة مثل هذه المعضلة. لكل مدرسة اجتهاداتها ونظرتها التي يدعمها نوع من الرؤية التي قد تكون متحيزة مسبقاً. إذا أردنا ألا ننضوي تحت لواء أي من هذه الرؤى يصبح من الحري بنا أن نتناول المسألة دون إنجذاب أو ميل لأي من الاتجاهات.

باعتبار أن نهر الذات العظيم تياره جارف يحفر مجراه في الحياة، لا بد من أن تكون لهذا النهر روافد تغذيه وتسهم في تحديد مساره. نفترض أن روافد الذات هي تاريخها القديم الجمعي، وتاريخها الحديث الشخصي.. ثم تكوينها الجسماني وكل ما يمكن أن يضاف إلى هذا من مؤثرات للبيئة الطبيعية والبشرية التي تنمو الذات في تربتها.

يصعب أن ننزع حاضر الإنسان من خلفيته التاريخية. وتاريخ الإنسان فيه جانب معلوم وجانب غير معلوم. الجانب المعلوم هو كل ما مر به من أحداث منذ ولادته، والجانب غير المعلوم هو التاريخ البشري الموروث الذي انتقل إليه كما انتقلت إليه سماته الجسمية وملامحه الشخصية بلا إرادة من جانبه ودون فضل له.

تناول فرويد (Freud) الجانب المعلوم من تاريخ الشخص حيث درس المراحل التي يمر بها الطفل منذ ولادته وحتى بلوغه، وميّز عدداً من الصراعات ذات الطابع الجنسي التي ترتبط بدوافعه الغريزية وتصطدم بالواقع من حوله مُمثلاً بداءه في شخصيتي الأب والأم. وتتفاوت شدة وظروف الصراعات ومدى تأثيرها المرتقب على الشخصية بحسب قدرة الشخص على الكبت (repression)، وكذلك بحسب نوعية الأواليات الدفاعية (Defence mechanisms) التي يلجأ إليها بصورة لاشعورية بهدف أن يتخلص من القلق الذي يلازم هذا الصراع أو ذاك في كل من المراحل الحرجة التي يمر بها.. مثل مرحلة الفطام ومرحلة التدرب على ضبط وظيفة الاخراج وغيرها. وبهذا المعنى يصبح جانباً كبيراً من سلوك الإنسان في حاضره وجانباً كبيراً أيضاً من أوالياته الدفاعية التي تميّز سلوكه.. وليدين لخبرات سبق لها أن أخذت مكانها في ذاته لاشعورياً وتراكمت حدثاً تلو الآخر بطريقة هي أيضاً لاشعورية منذ لحظة ولادته وحتى اللحظة الآنية.

أما الجانب غير المعلوم من التاريخ الشخصي والذي يرثه الإنسان، فهو ما يطلق عليه «يونج»[٢] (Jung)، اللاشعور الجمعي (Collective unconscious). إنه كل التراث البشري مخزناً ومختصراً في رموز يأخذ منها الجميع ويضيف الكل إليها. الطفل الوليد على مثال ما يضم في جسده من آثار لأعضاء ضامرة كانت لها قيمتها في أحقاب سابقة أو في كائنات أقل منه رقياً.. مثل الفقرات العظمية العصعوصية التي هي أثر للذيل، ومثل الزائدة الدودية التي كان لها دورها عند الحيوانات آكلات الأعشاب.. على مثال ما يحتويه جسد الطفل من هذه الآثار تحتوي نفسه أيضاً على نذر يسير من تراث نفسي غير مرئي ومختزل في صورة رموز تظهر في أحلام نومه أو في إبداعات يقظته. تاريخ به جلال كل العظماء من أبطال التاريخ وبه كل سفاهة الأسلاف، به خلود الفراعنة وروحانية البوذيين وحكمة كونفوشيوس وزرادشت وهمجية التتار وعنف الجرمان وفلسفة اليونانيين. يولد الطفل محملاً بعبء هذا التراث دون أي إرادة.. وهل في هذا وجه للغرابة؟ ألا يستقبل الوليد عالماً به من أدوات الحضارة ما يمثل تراكماً لكل إبداعات الأجيال التي سبقته؟ لماذا يسهل علينا أن نستوعب حقيقة إرث الإنسان للجانب المادي الظاهر من الحضارة ويتعذر علينا أن نعترف بأحقيته في أن يرث الجانب المعنوي غير الظاهر من نفس هذه الحضارة؟!

---

(٢) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١م)، سويسري الجنسية، اختلف مع فرويد حول التركيز على الخبرات الجنسية الطفولية وهو صاحب مدرسة علم النفس التحليلي. ومن أهم المفاهيم التي تنسب إليه... ١ - اللاوعي الجمعي collective unconsius، ٢ - الطراز البدائي archytype. ٣ - القناع والظل Persona, Shadow. ٤ - أنيما Anima آثار الأنوثة في الرجل وأنيماس animus وهي آثار الذكورة في الأنثى.

وننتقل من الجانب المعنوي اللاشعوري من روافد الذات إلى ذلك الرافد المتمثل في الكيان المادي الشعوري ألا وهو جسم الإنسان. إن جسم الإنسان هو العرض الذي يبدو للآخرين، هو النافذة التي تطل ذاته من خلالها على العالم. وهو في الوقت نفسه ذلك القالب الذي يحدد مناشط الذات وامتداداتها. جسد الإنسان.. ملامحه. قوته. طوله. لونه. ملاحته أو دمامته.. كل هذه العناصر موروثة. وعوامل وراثتها محددة بتدقيق ومدروسة على المواقع المختلفة من الجينات (gens) التي تحملها الكروموسومات (chromosomes).

أحدث «دارون»[3] (Darwin)، بنظريته في التطور ثورة كبرى في تراث البشرية. وكان أن تحمس فلاسفة عصره كثيراً لآرائه حتى أنهم مالوا إلى ترجيح كفّة الحتمية (Determinism) في مقابل كفّة الإرادة (Will) بما يعني لديهم أن كفاءة الإنسان وقدراته هما أمران محددان مسبقاً بحكم العوامل الوراثية. ويأتي من خلفاء دارون، «فرانسيس جالتون»[4] (Galton) وهو من زعم إمكانية الحصول على عباقرة ونوابغ ومبدعين عن طريق (الاستيلاد) أي بنفس الطريقة التي نحصل بها على سلالات مميّزة من الخيول أو الفئران. رأى جالتون أن أهم مقومات التفكير والذكاء هي تلك التي تنتقل من جيل لآخر بالأسلوب نفسه الذي يتم به توارث السمات الجسمية والفسيولوجية. ونحن اليوم نعتبر آراء جالتون بمثابة قطرة في محيط ما يمكن أن يغمرنا من جراء التقدم المطرد والمتلاحق في علم

---

(٣) تشارلز دارون (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢م) عالم طبيعة بريطاني، صاحب نظرية النشوء والارتقاء أهم ما كتب هو.. أصل الأنواع (origin of species).

(٤) فرانسيس جالتون (١٨٢٢ ـ ١٩١١م) عالم إنجليزي يعتبر مؤسس علم تحسين النسل يوجينيا ـ (Eugemies).

الهندسة الوراثية وما يمكن أن ينتج عنه من تطبيقات.

تلقى هذه الآراء المنحازة للحتمية الوراثية معارضة شديدة من أصحاب المدرسة السلوكية (Behaviorism) الذين يعولون بدرجة كبرى على أساليب التربية والتنشئة في إفراز أجيال العباقرة والمبدعين.

حتى مع الانتقال من الجانب البنائي والتشريحي فيما تملي الوراثة على الإنسان، إلى الجانب الفسيولوجي والنفس، لا تختلف النتيجة كثيراً. لقد ثبت بالأبحاث أن الأطفال الصغار يُظهِرون صفات متميزة يمكنها أن تبقى ملازمة لهم حتى مراحل متقدمة من العمر. من ضمن هذه الصفات.. درجة النشاط، حدة الانتباه، القدرة على الاستجابة للمؤثرات، المزاج الشخصي.. وغيرها.. عديد من العناصر التي تكسبها الوراثة للطفل مبكراً جداً وقد تتثبت وتصمد عبر السنين لتصبح سمات مميزة لشخصية الفرد.

يأتي مخ الإنسان إلى الوجود محملاً بعبء أو إرث الماضي، كما يأتي جسده مُنصاعاً لكل السمات الوراثية للسلف. ويوجد المخ على قمة البنية الجسدية للشخص لأنه هو الموقع الضابط، الذي تصدر عنه إشارات مُثبِّطة أو مُنَشِّطة لكافة ما يؤديه الإنسان من وظائف ومناشط، كذلك يتم في المخ تخزين كل المكتسب الجديد من معلومات وخبرات، وفضلاً عن هذا وذاك تأتي إلى المخ، آنياً، وباستمرار، كل الأحاسيس والإدراكات الشعورية وغير الشعورية من أعضاء وأجهزة الحس المختلفة محمولة عبر الألياف والقنوات العصبية الحسية[٥]. يتم في المخ استقبال هذه

(٥) الأحاسيس الشعورية تكون إما سطحية مثل الألم، اللمس والحرارة. أو تكون عميقة مثل موقع وحركة المفاصل والضغط العميق. والأحاسيس اللاشعورية هي الإحساس بالموقع والعلاقة بالبيئة. وهناك أحاسيس متخصصة مثل الرؤية والشم والسمع.

الإحساسات وإضفاء المعنى المرادف أو المفسر لها حتى تصل إلى مراكز المخ المتخصصة المختلفة.

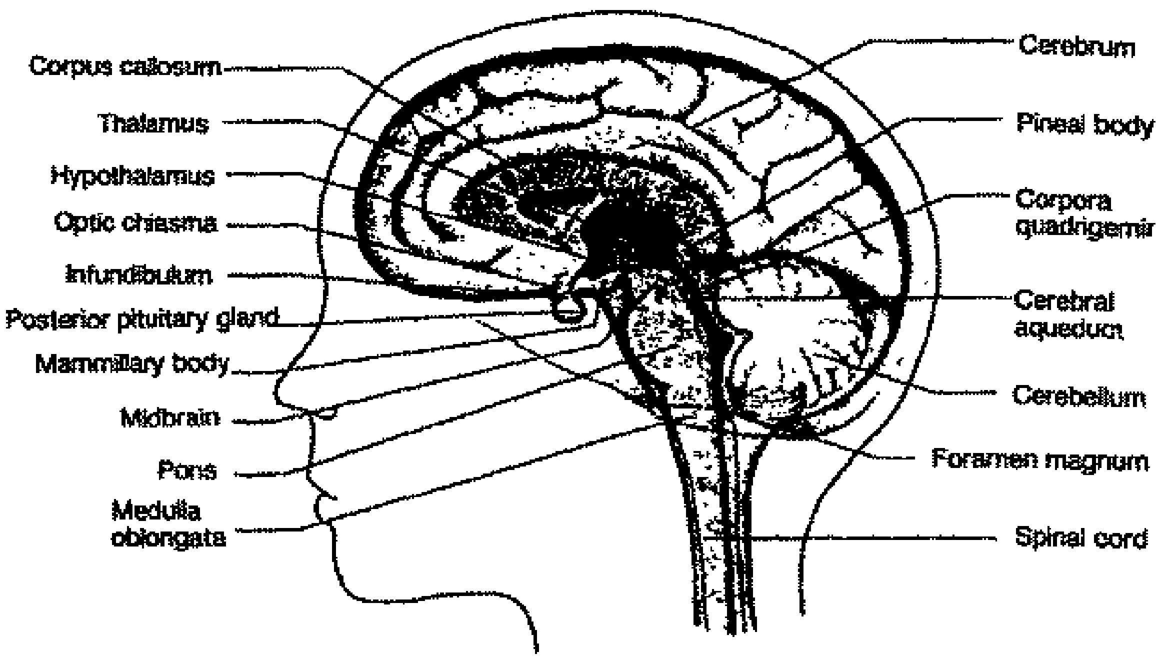
السؤال الآن هو.. ما مدى تلقائية المخ الحقيقية؟ ما مدى حريته المجردة في إتخاذ القرار؟ وعلى أي نحو أو بأي درجة تلقى عليه المسؤولية المطلقة؟. هذا المخ البشري الذي يعمل بتلقائية ظاهرية، تحكمه في الواقع عوامل هامة مؤثرة. إن صدور القرار من مخ الإنسان يعتمد على مدى حدّة ودقة وصدق الحواس. ويعتمد على حسن الإدراك والتفسير وعلى صدق الذاكرة وما سبق أن حفظ فيها من معلومات، بالإضافة إلى ضرورة صحة وسلامة المخ وظيفياً وتشريحياً وكذلك كفاءة وصحة الأعضاء أو الأجهزة التنفيذية به.

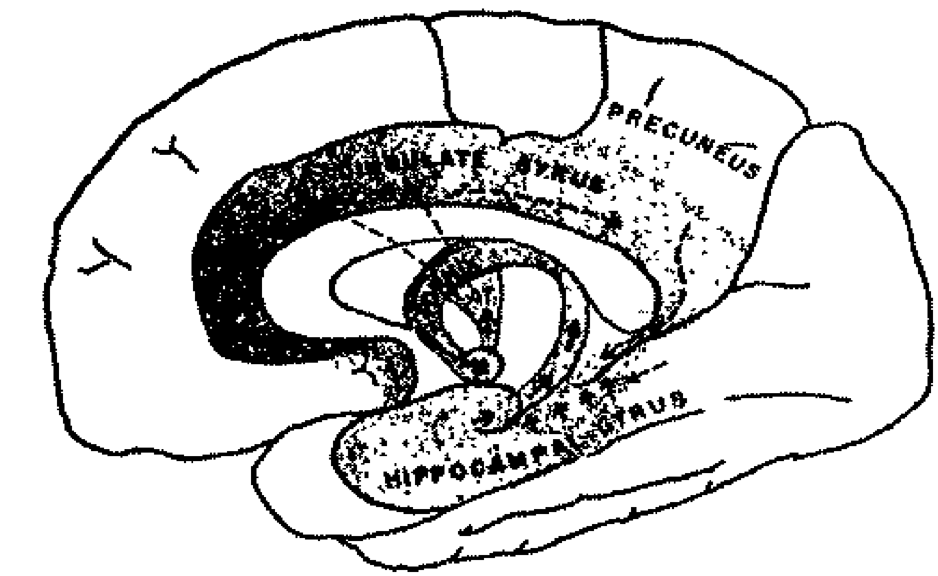
إن معظم الأمراض العقلية والنفسية ينتج عن خلل في أي من المراحل السابقة. وكل ما يبدو للوهلة الأولى وكأنه تصرف مباغت أو أنه قرار مفاجىء هو في حقيقة الأمر ناتج إما عن خلل في التلقي، أو عن سوء التفسير أو الإدراك، أو قد ينتج عن عطب في الآلية التنفيذية. وكل هذه العمليات تعتمد بدرجة كبيرة على كفاءة وظائف الدوائر العصبية التي تعتمد على توازنات بين بعض المواد الكيميائية المسماة بالناقلات العصبية (neuro transmitters)، ومدى توافرها في المواضع المسماة بالمستقبلات العصبية (neuro receptors).

حتى الانفعالات المزاجية.. ما يتعلق منها باشباع الغرائز الجنسية وغيرها من دافعية للغضب والعدوان وشهية للطعام. كل هذه الحالات يتحكم فيها جهاز عصبي نطلق عليه النظام الحوفي (Limbic system). وهذا النظام يتكوّن من مجموعات من الخلايا والسبل (Tracts).. وهي الحصين (hippocampus) الجسم الحلمي (mammillary body)،

الوطاء (hypothalamus)، اللوزة (amygdala)، والمهاد (thalamus). وهذا النظام الحوفي يعمل بالضرورة في إطار من الانسجام والتعاون مع المراكز والسبل العصبية المركزية والطرفية الأخرى.

A sagittal section of the brain, showing the brain stem and other subcerebral structures.





الجهاز الحوفي
Limbic System

تصالحنا أدبياً وإنسانياً على أن نعلل الاختلافات المزاجية عند الإنسان، عبر فصول السنة، تعليلات في مجملها ميتافيزيقي وفسرناها بطرق تدخل في أحسن الأحوال في إطار علم الجمال أو البلاغة، ولكننا وفي العقد الأخير الذي أطلق عليه عقد المخ (decade of brain) أصبحنا على درجة من اليقين أن هناك دورة مزاجية للإنسان. هذه الدورة ترتبط في أحد أوجهها بضوء الشمس وبمدى تأثيره على تكوين وإفراز مادة الميلاتونين (Melatonin) التي تلعب دور الناقل العصبي فيما بين الجسم الصنوبري (Pineal body)، والنظام الحوفي (.Limbic syst)، والغدة النخامية (Pituitary gland). وغالباً ما تكون نوبات الاكتئاب الفصلية مصاحبة بدرجة من الشح في إفراز هذه المادة ليلاً[٦].

حتى أنماط الشخصيات التي نتعامل معها في حياتنا اليومية أو التي تتطرف وتنحرف وتسبب من المشكلات والجرائم ما يجعل مآلها إما السجون أو المصحات العقلية. هذه الشخصيات بعد أن كان ينظر إليها في ضوء الظروف والصراعات النفسية والبيئية التي واكبت نشأتها، أصبح هناك بُعد جديد ينظر إليها من خلاله ألا وهو البعد الكيميائي الحيوي، فقد أثبتت الدراسات أن هذا البعد الكيميائي الحيوي يشكل قاعدة هامة يخطىء خطأً جسيماً من يشرع في النظر إلى الشخصية دون أن يعطيه ما يستحق من اعتبار[٧].

---

(٦) Partonin T. Involvement of Melatonin and Serotonin in Winter depression. Med hypothesis 43:3, Sept 1994, 165-6.

and و

Thalen Be, Kjellman Bf, Markridl; Wetterberg L. Melatonin in light treatment of patients with seasonal and non seasmal depression . Acta psychiatr Scand, 92: 4 Oct 1995, 274, 284.

(٧) Larry J. Siever, Kenneth L Davis. A psycho biological perspective of the personality disorders. Am J Psychiat 1991, 148: 12, 1647-1658.

روافد نهر الذات العظيم هي تاريخ البشر، منذ أن وطأت قدما الإنسان سطح الأرض، مختزلاً فيما نسميه اللاشعور الجمعي، وهي أيضاً تاريخه الشخصي وأساليبه الدفاعية اللاشعورية منذ لحظة ولادته وحتى اللحظة الآنية، إنها أيضاً كل المؤثرات البيئية والرسائل الإحساسية والمعرفية المتتالية التي يستقبلها الإنسان؛ كل هذه الروافد تتجمع وتتآلف في كل يضم بين ضفتيه الموروث والمكتسب، الماضي والحاضر، الشخصي واللاشخصي. هذا الولاف يختزل ويسجل في مواقع بعينها من مخ الإنسان تعمل وفق ديناميات كيميائية وفسيولوجية بالغة التعقيد حتى يصبح من باب المجاز المقبول أن نعتبر أن مخ الإنسان هو المجرى الذي ترد إليه روافد نهر الذات وهو الموقع الكفيل بأن ينهض بالاعباء التنفيذية التي تلح عليها الذات.

تطور علاقتنا بالذات

إدراك الذات هو عملية مستمرة ومتصلة وغير منفصلة بالمرة عن إحساسنا بأجسادنا، لأننا لا يمكن أن نتثبت من وعينا بذواتنا دون أن يكون هذا الوعي مرتبطاً بدرجة من درجات تصورنا لأجسامنا. إن أجسامنا تحتوي ذواتنا وهي في الوقت نفسه جزء منها. الذات محتواه في الجسد ولكن الجسد غير منفصل عنها كما يقول «ياسبره»[8]: «الكائن الإنساني هو جسمه ولكنه في الوقت نفسه يقف خارج جسمه ويراه كأنه شيء».

---

(٨) كارل ياسبر Karl Jasper (١٨٨٣ - ١٩٦٩م) فيلسوف وطبيب نفسي، ألماني الجنسية يعتبر من رواد الوجودية المسيحية.

يستطيع الإنسان أن يخبر جسمه داخلياً كذات، وكذلك يستطيع أن يخبره خارجياً كموضوع. بصفة عامة لا يشعر الإنسان بجسمه إلّا في حالات معينة مثل نوبات القلق أو الألم أو أثناء اللقاء الجنسي. في هذه الحالات نشعر بالأنشطة أو التغيرات الفسيولوجية التي تحدث في أعضائنا المختلفة فتغدو الأعضاء كمواضيع منفصلة عنا بدرجة ما، مثل الحالة التي نصرخ فيها... «أصبعي يؤلمني» أو الحالة التي نستشعر فيها قمة اللذة الجنسية. أما في باقي ساعات نومنا وقيامنا فنحن نفترض أن الأجزاء المختلفة المتضمنة بصورة متكاملة تعمل بانسجام وإتساق دون أن نشعر بها، وكذا نسلم بوجودها دون أن يتطلب هذا ضرورة أن نعي وجودها أو نشعر به منفصلاً أو ندركه كموضوع.

وجد أنه ثمة فرق بين صورة الجسم الحقيقية وبين إدراك الشخص لها لأن ليس كل ما ندركه إدراكاً حقيقياً هو واقعة حقيقية خارج ذواتنا. إن الواقع الحقيقي يختلف عن إدراكه حتى ولو كان هذا الإدراك حقيقياً. إن الإيمان البسيط والمباشر بالواقعية يفترض أن المعلومات التي ترد إلينا غير مشروطة بإدراكنا لها وأنها تعتبر في مجملها، بصفة مبدئية، من خواص الأشياء التي تنبع منها. بمعنى أن يلتزم الإنسان الحيدة التامة في تعامله وفي تلقيه وتسجيله لكل المعلومات أو الإشارات التي ترد إليه من الواقع الخارجي. إننا حقيقة ندرك الأشياء ليس فقط بما يرد منها من معلومات وإشارات ولكن أيضاً بما نفهمه نحن عنها نتيجة لسابق خبرتنا وأيضاً بحسب ما تعنيه لنا هذه المؤثرات والإشارات[٩].

إن الفرق بين الصورة الحقيقية للجسم وبين إدراكنا لها قد يتزايد

---

(٩) Cumming W.J.K. The neurobiology of the body Schema. Brit J Psychiat 1988, 153 (supp 2) 1-11.

باضطراد حتى يشكل أعراضاً هامة لبعض الحالات المرضية التي تصيب الجهاز العصبي في الإنسان. وفي هذا السياق نذكر مثالين.. المثال الأول هو حالة «طرف فانتوم» (phantom limb) وهو حالة يكون فيها الجسم الحقيقي متغيراً مثلما يحدث عند بتر أحد الأطراف نتيجة لحادث طارىء أو لجراحة علاجية. في هذه الحالة يظل الشخص محتفظاً بإدراكه لجسمه كاملاً حتى أنه يشعر أحياناً بالألم في موضع العضو أو الطرف الذي هو مبتور في الواقع. أي أن إدراك الجسم يكون إدراكاً لجسم كامل دون بتر. وتظل هذه الحالة فترة من الوقت قد تطول أو تقصر حتى تتطابق الصورة المدركة مع الجسم الحقيقي... أما المثال الثاني فهو يختص بحالة يتغير فيها إدراك الشخص لجسمه دون أن يتغير الجسم ذاته في الحقيقة. وهذه الحالة تعرف بـ أوتوتوباجنوسيا (autotopagnosia). إنها خبرة يعاني منها المرضى بخلل وظيفي أو تشريحي في الفص الصدغي الأيمن من المخ (Right temporal lobe). يهمل الشخص تماماً النصف المغاير من الجسم ـ النصف الأيسر ـ ويتصرف وكأنه غير موجود حتى أنه قد لا يشعر بالآلام التي تنتابه بالرغم من أن الجسم يكون في الحقيقة كاملاً دون بتر أو نقصان. هذه حالة أخرى من عدم التطابق بين إدراكنا لأجسامنا وبين أجسامنا الحقيقية[١٠].

يلعب الجسم دوراً هاماً في تخاطبنا مع الآخرين. إن الكلام ليس هو الوسيلة الوحيدة للتخاطب بين الناس، ولكن الناس يتخاطبون أيضاً عن طريق ما يسمى بلغة الجسد (body languag) غير المنطوقة. (non verbal). بواسطة الجسم نتمكن من الاتصال بالعالم خارجنا وتحدد

---

(١٠) M. R. Trimble. Body image and the Temporal lobe. Brit J. Psychiat, 1988, 153 (Suppl 2) 12-14.

حركتنا بناء على إدراكنا لعلاقتنا بالفراغ من حولنا. وصورة الجسم ليست منعزلة منفصلة ولكنها محاطة بصور الأجسام الأخرى. يؤكد علماء النفس أن صورة الجسم في المخ تنمو وتتطور حسب مدى تأثرها بعناصر النمو المعرفي والعاطفي والانفعالي(١١).

يتطور إدراك الشخص لذاته من خلال العلاقة بين إدراكه لصورته ولجسمه من جهة، وإدراكه لمن حوله من جهة أخرى. وضع بانسون (Banson) تصوراً لمراحل إدراك الشخص لجسمه عبر تاريخ حياته. وهذا التصور مشروط بالنمو الإدراكي للشخص في مراحل حياته المتعاقبة. ويعتبر بانسون أن الذوات الظاهراتية يتراكم بعضها فوق بعض كطبقات اللحاء في ساق الشجرة(١٢).

في السنة الأولى من العمر ينحصر إدراك الطفل لذاته في إدراكه لجسمه (مرحلة ١) وبنمو قدرته المعرفية إلى المستوى الذي يمكنه من الوعي بالبيئة المحيطة. يتمكن الطفل في السنتين الثانية والثالثة أن يميّز بين جسمه وبين ما يحيط به من فراغ محمل ببرودة أو حرارة أو رطوبة أو دفء أو هدوء أو ضجيج أو ضوء أو ظلام (مرحلة ٢)، وفي السنوات من الرابعة إلى العاشرة يضاف إلى المستوى السابق بُعد آخر يتمثل في صورته في عيون الآخرين الذين يصفونه فيمدحون أو يهزأون، يحتفون به أو يغضبون منه (مرحلة ٣). وإبان مرحلة البلوغ وحتى سن الخامسة عشرة يعود تمركز البالغ مرة أخرى

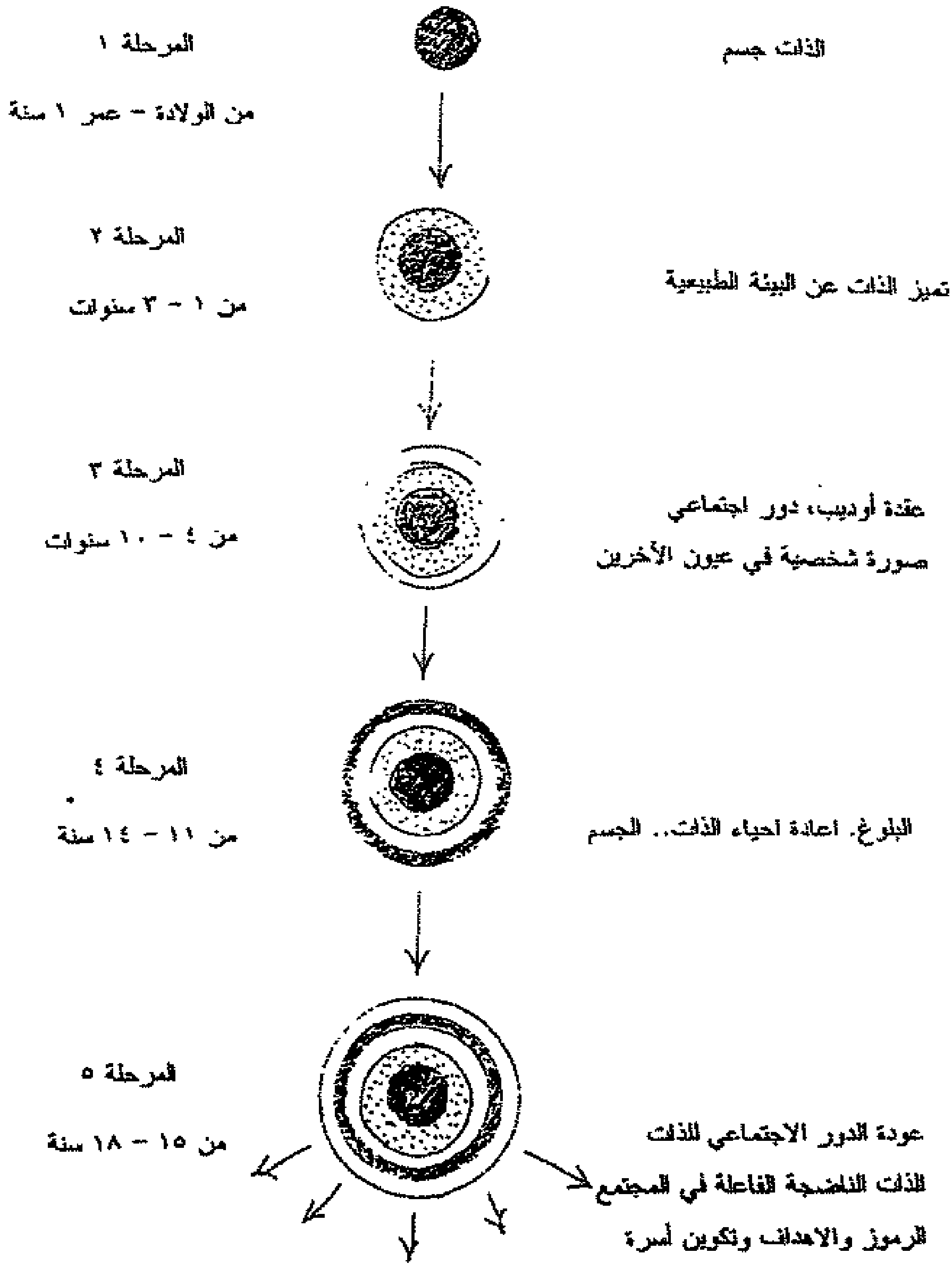
---

(١١) المرجع السابق، وطالع أيضاً

Leon Eisenberg. Experience and Structure in: the social construction of the human brain. Am J Psychia Nov 1995, 352 (11), 1561-1575.

(١٢) Andrew CP Sims. Towards the unification of body image disorders. Brit J Psychiat 1988; 153 (suppl 2) 51-56.

شكل (٢)


المرحلة ١
من الولادة – عمر ١ سنة
الذات جسم
المرحلة ٢
من ١ – ٣ سنوات
تميز الذات عن البيئة الطبيعية
المرحلة ٣
من ٤ – ١٠ سنوات
عقدة أوديب، دور اجتماعي
صورة شخصية في عيون الآخرين
المرحلة ٤
من ١١ – ١٤ سنة
البلوغ. اعادة احياء الذات.. الجسم
المرحلة ٥
من ١٥ – ١٨ سنة
عودة الدور الاجتماعي للذات
للذات الناضجة الفاعلة في المجتمع
الرموز والاهداف وتكوين أسرة

حول ذاته كجسم وذلك نتيجة للتغيرات الفسيولوجية والتشريحية الهائلة التي تحدث في هذه المرحلة فيتعاظم دور الجسد مرة أخرى ويصبح هو محور الوجود وبؤرته (مرحلة ٤). بعد تجاوز هذه المرحلة يعي الشاب أهمية البيئة والعالم المتسع حوله ويتوقع منه المجتمع أن يلعب دوراً نشطاً في الحياة اليومية؛ وهكذا تضاف إلى الحلقة السابقة التي كانت تشير إلى التمحور حول الجسد، حلقة جديدة يرى الشاب نفسه فيها من خلال المجتمع وما يموج به من تيارات اجتماعية وسياسية وفكرية (مرحلة ٥). انظر شكل رقم ٢.

أنا... والذات

فقدان الذات والنرجسية

يرى ياسبر (Jasper) أن هناك أربع وظائف يجب أن تؤدى بكفاءة حتى تتم عملية إدراك الشخص لذاته. الوظيفة الأولى هي إحساس الشخص بنشاطه، والوظيفة الثانية هي إدراكه لوحدة ذاته وعدم تبعثرها، والوظيفة الثالثة هي إدراك الذات لاستمراريتها في الزمان. وأخيراً إدراك الذات لكل ما هو شخصي في مقابل كل ما هو غير شخصي.

ونحن كثيراً ما نمر بفترات عابرة يتغير أو يتبدل فيها إحساسنا بذواتنا، فإذا طالت هذه الفترة وأثرت على الأداء في الحياة الخاصة والعامة فإنه من الممكن أن تتمخض في بعض الأحيان عن ظاهرة نفسية يطلق عليها فقدان الشخصية (depersonalization). وهي حالة يدرك فيها الفرد أنه أصبح مختلفاً جذرياً وبدرجة كبيرة عما قبل. يشعر بوجود تغيّر حقيقي في نفسه بالنسبة للعالم الخارجي ويشعر كذلك أنّ تغييراً كبيراً قد طرأ على

صورة جسمه حتى أنه يرى أن ملامحه متغيرة فلا يتعرف عليها أو يستوحشها عندما ينظر إلى المرآة. يخبر الشخص نفسه متجمداً أو متبلداً فيصبح صوته غير مألوف له، ويتبدى له جسده وقد أصبح ميتاً وبلا حرارة ولا إحساس، أو يشعر أنه قد أصبح خفيفاً هشاً. هذا الإحساس العام بفقدان الذات يكتنفه أيضاً إحساس عام موازي بالامتعاض من كل ما يجري وباستغراب كل ما يحدث.

يرى فون جبساتل (Von Gebsattle) أن فقدان الشخصية هو اضطراب في ذاتية النفس (auto psyche) حتى أنها ترى كل شيء حولها وقد أصبح ميتاً. إنه صورة من الخلل في الذاتية النفسجسمية (Psycho-Somatic) بحيث أن الشخص يشعر وكأنه لم يعد ممتلكاً لذاته. وفي رؤيته لفقدان الشخصية يرى أكنر (Akner) أن الفرد الذي يمر بهذه الخبرة لا يمكن أن ينساها وهو يعتبرها خبرة تتسم بتغيير على المستويين الداخلي والخارجي. وهذه الظاهرة في مجملها هي خبرة غير سارة بالمرة قد تمتد لتشمل أياً من الوظائف العقلية الأخرى. وعندما يصف شيلدر (Schilder) حالة فقدان الشخصية يقول إن المريض يشكو من أنه لم يعد ممتلكاً لذاته، إنه أصبح آلة ميكانيكية تلقائية التسيير وكأنه أصبح دمية. كل ما يفعله هو يفعله بلا إرادة فلا يشعر باللذة أو حتى بالأسى، لا يكره ولا يحب.. وفي قمة الإحساس بفقدان الشخصية يفقد الشخص مدركاته الجسدية فلا يشعر بالجوع أو العطش ويصبح غير قادر على التصور أو التذكر.

في فقدان الشخصية يبرد دور الوجدان ويتلاشى، ولكن تبقى البصيرة متألمة محسورة؛ وما يحدث في هذه الحالة هو أن الخبرات والمعلومات التي تأتي من خارج الشخص إليه يتم إنكارها، كذلك تهمل الأحاسيس التي

يشعر بها داخل جسده. كل ما يؤتيه الفرد من إنجازات قد يعتبرها الآخرون دلائل على التفوق، يدركها الشخص وكأنها لم تنبع من ذاته، وكأنها لم تحتل في وقت من الأوقات بؤرة اهتمامه. إنه على العكس يراها على هامش الوعي أو في الدرج السفلي من مدارج الاهتمام. ومن الغريب أنه في محاولة تفسير ديناميات ما يحدث في هذه الحالة رأى بعض الباحثين أن السبب قد يرجع إلى شدة تركيز الانتباه على الذات المجردة وكأن الذات تنظر إلى نفسها وتركز عليها بطريقة مفرطة حتى تمتصها وتبتلعها.. يلاحظ الفرد ذاته باستمرار وتقتحم انطباعاته وانعكاساته الذاتية (reflective impressions) كل المساحة أو كل الحيّز المتاح لكافة الإدراكات الأخرى الخارجية والداخلية حتى يفقد كل شيء حوله شحنته الانفعالية. تصبح كل المؤثرات القادمة من الداخل أو من الخارج متعادلة حيادية تفتقر لأي طابع مميّز. ويصل التمادي في امتصاص الذات لنفسها منتهاه حين يهمل الشخص الطبيعة والبيئة. وهكذا يصبح فقدان الشخصية صورة من صور إهمال كل الخبرات الآنية من الداخل أو الخارج؛ هذه الخبرات التي بدونها يستحيل علينا أن نشعر بذواتنا؛ ويفقد الإنسان إحساسه بنفسه وبشخصيته كنتيجة لانعدام إحساسه بالآخر. حين يرفض الشخص قبول كل ما هو غير ذاتي فإنه بالضرورة يفقد ذاته[١٣].

إن الوجه الآخر لنفس العملة أو الحالة السابقة. هو حالة من تعاظم الإحساس بالذات للدرجة التي يرى فيها الإنسان أنه مركز الكون، وأنه لا بد وأن يقع في موقع البؤرة من اهتمامات وعلاقات الآخرين. حالة من النكوص إلى مرحلة مبكرة بدائية من الإدراك المعرفي القاصر التي تسود

---

(١٣) Clive S Mellor. Depersonalization and the self perception. Brit J Psychiat. 1988; 153 (suppl 2) 15-19.

عند الأطفال الذين لم يتجاوزوا العام السابع من العمر كما أوضح «جان بياجيه»[١٤] (Piaget). حين أطلق على النمط المعرفي في هذه السن.. التفكير ما قبل الإجرائي (Preoperational thought).

حالة التمركز حول الذات (ego-centricity) يمكن قبولها من طفل، ولهذا فإن من يتصرف حسب معطياتها وهو في سن البالغين لا يتردد الناس في وصفه بأنه أناني.. أو نرجسي كالطفل. إذا تأملنا بمن حولنا من البشر نجد أن كثيرين منهم لم يتجاوزوا بعد هذا النمط الإدراكي والوجداني، وتنطق سلوكياتهم بنفس لعثمة طفل الخامسة مع أن لسانهم طلق، وقد يكونون من الذين يتبوأون مراكز مرموقة في المجتمع. إن النرجسية هي حالة يوجه فيها الإنسان لذاته كل طاقات وسهام الحب التي كان من الحري به أن يوجهها أو يصوبها تجاه الآخرين. النرجسية هي حالة من النكوص إلى إدراك مبتورة فيه العلاقة بالآخرين، وإلى وجدان قعيد توجّه فيه سهام الحب إلى الذات وليس أخطر على نمو وبزوغ الشخصية من أن تطلق في إتجاه قلبها سهام حبها فتصاب في مقتل لا شفاء له ولا دواء.

كلنا نحب أنفسنا، ولكننا نحب الآخرين أيضاً، وإذا فقدنا حبنا لأنفسنا نعجز عن حب الآخرين لأن فاقد الشيء لا يعطيه. لم تكن خطيئة «نارسيس» (Narcessus) أنه أحب ذاته ولكن خطيئته القاتلة كانت أنه لم يحب سواها ولم ير في الوجود عداها. وجدت طاقات الحب في الحياة كي تربطنا بالآخرين، فإذا ما وجهت كلها للذات يقع الشخص في فخ الاستمناء (masturbation) وما أخطر ما يصيب البشر من قهر الاستمناء.

---

(١٤) جان بياجيه (Jean Piaget) ١٨٩٦ - ١٩٨٠م. عالم نفس سويسري اهتم بدراسة النمو المعرفي والإدراكي وهو يطلق على نظريته علم المعرفة الوراثي genetic epistomology.

هناك بالتأكيد لمسة من النرجسية في شخصيات معظم المبدعين إلّا أنه لم يُشر إلى إبداعهم أبداً غير بعد أن هوّنوا من شأن نرجسيتهم وأعلنوا بابداعهم أنهم يوجهون طاقات حبهم إلى وجدان الآخرين. بمعنى أن الإبداع بحد ذاته هو انتصار على قهر الذات أو على قهر الاستمناء. في كل الأعمال الإبداعية هناك بالضرورة درجة من درجات النكوص الانحلالي (regressive degradation)، درجة من التشتت المحسوب والمؤقت ولكن الإبداع لا يتم أبداً إلّا بالقدرة على جمع الشتات وتأكيد توحد الذات الناضجة داخل حدودها المحبة للآخرين والواعية بوجودهم تأكيداً لحبها لذاتها ووعيها بحدودها.

حدود الذات

للجسد حدوده الملموسة والمرئية، وللذات حدود افتراضية. إن كل إنسان في حياته.. نائماً أو نشطاً يشكل من حوله مجالاً نفسياً خاصاً به. مجال تنبعث فيه حرارة وجوده. وكلما كان وعي الإنسان بحدود ذاته حاضراً، كلما كانت استجاباته مختلفة للأشخاص وللأشياء بحسب موقعها قرباً أو بعداً من حدوده الذاتية. إنَّ الطاقة المنبعثة من الذات الإنسانية تشكل من حولها عدداً من الدوائر في تدرج طيفي. هناك أولاً الدائرة الحميمة اللصيقة ثم الدائرة الشخصية وثالثاً الدائرة الاجتماعية وأخيراً نجد الدائرة العامة(١٥).

---

(١٥) Shawn Christopher Shea. Basic principles of non verbal behavior in: Psychiatric interviewing. the art of understanding. W B Saunders camp, 1988, 139-141.

إن وعي الإنسان بحدوده النفسية يعتبر علامة صحيّة لأن هذه الحدود تشعره بذاته وسط الكون وتمتعه بدفء داخلي حميم، كما أنها تحميه من الضياع ومن التشتت. ما المعاناة التي يعيشها المراهقون عندما تتأرجح تصوراتهم لدورهم في الحياة بين دور الطفل ودور الشاب، إلّا مرادف منطقي للدرجة من العتامة في رؤيتهم للحدود الكائنة بين ذواتهم وبين العالم الطبيعي والاجتماعي من حولهم. حتى الشخص البالغ، إنه ليس أوفر حظاً لأن عليه أن يوازن باستمرار بين المرونة والثبات حيال إدراكه لحدوده الذاتية. إن المبالغة في نفاذية هذه الحدود والتسامح المبالغ فيه في مرونتها يصلان بالإنسان في نهاية المطاف إلى الضياع المؤكد. إنه تارة يشعر بمدى نفوذ الآخرين عليه وتأثيرهم فيه، حالة يسميها الأطباء النفسيون الظاهرة السلبية أو الاستسلامية (passivity phenomenon)، وتارة أخرى يمر بحالة أو أخرى من الشعور بالتبعثر أو التلاشي حتى العدم (annihilation)[١٦].

وفي الإتجاه المعاكس نجد صوراً أخرى يعايشها الفرد في درب قسوة الانغلاق والحدود المسيّجة التي يفرضها حول نفسه حتى يصبح الاقتراب منه مخاطرة. وحتى أن الشخص نفسه يرى أن اقترابه من العالم أمر مكروه ومرفوض. والنتيجة الطبيعية لهذا الإتجاه هو التحوصل التام في كهف شخص ذاتي ويصبح مآله أن يتحول في عيون المجتمع إلى جسم غريب. لا يحمل الآخرون له سوى مشاعر النبذ والرفض. إن التمادي والتطرف في كثافة الحدود الذاتية يدفعان بالإنسان إلى مكان هامشي بعيد كل البعد عن مسرح الحياة في المجتمع.

---

(١٦) Rollo May and Irvin Yalom. Existential Psychotherapy in: Raymond J Corsini and Danny Wedding. Current Psychotherapies USA, 1989; 370-380.

ليس صواباً أن نفرط في النفاذية عبر حدود الذات فنضيع، ولا أن نفرط في جمود حدود الذات فنتصلب. إن حد الذات ليس حاجزاً ولكنه وظيفة. إنه عملية ديالكتيكية مثله مثل جدار الخلية الحيّة، إن جدار الخلية الحيّة تنفذ عبره الشحنات السالبة والموجبة بأسلوب منظم ومتوازن للمحافظة على تكوين ووظيفة الخليّة. وعلى المثال نفسه يمكننا أن نرى حدود الذات باعتبارها وظيفة ديالكتيكية يحكمها التوازن بين كل من الانفصال عن... أو الاحتواء في... وتهدف الحدود الذاتية إلى تيسير علاقة الفرد بالعالم من حوله.

كفاءة حدود الذات تقي الشخص من خطر التحوصل أو التقوقع كما أنها تقيه خطر التبعثر والاندثار، إنها تخدم وظيفة التواصل/الانفصال.. مع العالم. قد ينعزل الإنسان عن العالم ولكنه قد يكون متعزلاً أيضاً عن نفسه. ويشبه الوجوديون العزلة بين الأشخاص (interpersonal) بخليج يفصل بين الذات وبين الآخرين من حولها. قد ينتج هذا النوع من العزلة عن ضعف المهارات الاجتماعية أو قد ينتج عن أسباب عميقة مثل عدم الرغبة في.. أو عدم القدرة على.. تحمل عبء العلاقات الحميمة. هذا النوع من العزلة يدخل في نطاق خلل ما في وظيفة حد الذات. أما النوع الآخر والأخطر من العزلة التي يتحدث عنه الوجوديون هو العزلة الشخصية (intrapersonal)، وهو مصطلح يرجع بداءة إلى فرويد (Freud) الذي افترض أننا معزولون عن أجزاء من ذواتنا، عن بعض الحنايا في الخبرات وفي الوجدان أو في الرغبات والدوافع، معزولون عن أخاديد مؤلمة عميقة في ثنايا حياتنا. قد تنفصل كل هذه الحالات عن وعينا الشخصي فيما سمّاه فرويد التخلخل (dissociation)[١٧].

---

(١٧) المرجع السابق ص ٣٦٧ - ٣٦٦.

إننا مهما بلغنا قرباً واتصالاً بالآخرين فإنه توجد هوة عميقة لا يمكن عبورها. كل منا يأتي للوجود بمفرده ولا بدَّ أنه سيخرج من الكون متفرداً أيضاً، وهذا هو ما يلح باستمرار على الشخص ويشكل في كيانه ما يعرف بالانفرادية أو بالفردانية القاعدية (fundamental loneliness) والتي لا يمكن للشخص أن يهرب منها. لا يمكن لأي شخص أن يهرب من حقيقة أنه يشكل بالنسبة للآخرين لغزاً، وهو في الواقع لا يستطيع بدوره أن يشارك الآخرين وعيهم بذواتهم.

خلاصة

ذات الإنسان هي ذلك التنظيم الحي الذي يؤدي كل الوظائف النفسية والفسيولوجية بما يمكنه من التكيف مع الحياة. وتستمد الذات كيانها من التاريخ الجمعي للإنسان، ومن التاريخ الشخصي للفرد. كما أنها تعتمد على التكوين التشريحي والفسيولوجي للجسم بصفة عامة وللمخ والجهاز العصبي بصفة خاصة.

يدرك الإنسان هذه الذات جزئياً عن طريق وعيه بحدوده الجسدية، ولكن ذات الإنسان ليست هي جسمه. إنها تستطيع أن تقف خارجاً عنه وتنظر إليه كموضوع. وتعي الذات حدودها بوصفها وظيفة ديالكتيكية متوازنة بينها وبين مجرى الحياة من حولها تحميها من خطري التلاشي والتحوصل.

إن ذات الإنسان تعتبر بوجه ما عاملاً قاهراً أكيداً يحول دون الشخص ودون الحرية المطلقة والتلقائية المطلقة لأنه لا يستطيع أن يعيش إلّا بمقتضى ما توفره له ذاته نفسياً واجتماعياً من معطيات، وما تفرضه عليه

من ضرورات. إن كل السمات التي يتصف بها الشخص تلعب دوراً مزدوجاً. إنها في وجه ما تمثيل أو تعبير عما تكنه هذه الذات أو تلك. وهي في الوقت نفسه، وبوجه آخر، تعتبر حدوداً قاهرة لا يستطيع الشخص أن يبدع إلّا بها ومن خلالها ولا تلغيها أقصر درجات اليوتوبية أو الفردوسية.

الحد الثاني... المكان

إن تعريف البيئة وتحديد مفهوم لها هو في الحقيقة أمر لا يخلو من التركيب والتعقيد. وكذلك نجد أن الوصف المجرد للبيئة.. ما بها من مكونات ساكنة وكائنات حيّة، هو أيضاً ليس بالأمر البسيط كما قد يتصور البعض لأنه من الصعب أن يكون الوصف تام الموضوعية محيّداً عن توجهات الذات وهواها ومتلافياً لما قد يلم بالحواس من وهن أو لما قد يعتري الإدراك من تفاوت في الحدّة.

إن رؤية الشخص للبيئة المحيطة به عادة ما تكون خاضعة لتأثير الأحداث السابقة والمؤثرات الحاضرة واللاحقة، رؤية متعددة الأبعاد ومتفاوتة العمق حسب الحلقة أو الدائرة البيئية التي يرى الشخص نفسه مركزاً لها. قد يركز الشخص على الحلقة الأكثر إتساعاً وهي حلقة البيئة الطبيعية (Um welt)، أو قد يكتفي بالنظر إلى دائرة مداها من يحيطون به من بشر يشكلون البيئة البشرية (Met welt) وأضيق حلقات البيئة هي حلقة البيئة الذاتية (Eigen welt) التي هي العالم الذاتي للشخص والذي تتحد فيه علاقته بنفسه[١٨]. وما هو غني عن التأكيد أن هذه الحلقات

---

(١٨) Eigen welt – own world.
Met welt – with world.
Um welt – word oround.
عن Rollo may, Irvin Yalom pag 367.

متصلة وليست منفصلة، متداخلة وليست متماسة. وما هو هام أيضاً أن نشارك الوجوديين تمييزهم بين ما يمكن أن نسميه بيئة، وما يمكن أن نسميه عالماً. فإذا كان الحيوان يعيش في (بيئة) فإننا نعتبر أن الإنسان يعيش في (عالم)[١٩]. ما يميز العالم الإنساني عن البيئة الحيوانية هو أن العالم يتضمن أن يكون هناك مغزى ومردود وجودي ووجداني لكل العلاقات والظواهر الموجودة في الوسط المحيط. إن العالم الطبيعي الذي يعيش فيه الشخص هو الذي يزخر بالمكوّنات الحيّة وغير الحيّة، وهو الذي يقدّم للإنسان ما تهفو إليه نفسه من حوافز وما يشبع ما تنزع إليه نفسه من رغبات. العالم الطبيعي هو عالم القانون الطبيعي والدورات الإيقاعية مثل دورة النور والظلام، اليقظة والنوم. الميلاد والموت، الرغبة في الشيء والوفاء بالوعد... وكل العناصر الحيوية الأخرى. إن العالم الطبيعي هو عالم حقيقي مؤسس على حتميات حيوية ويجب على الإنسان أن يكيف نفسه على المعيشة فيه.

في تناوله لمفهوم البيئة يعتبر توينبي أن مصطلح البيئة مصطلح نسبي لأن كل كائن حي يرى أن بيئته هي المحصلة الكلية لكل ما يوجد في العالم من حوله... البيئة الطبيعية مضافاً إليها البشر الآخرين.. الأحياء منهم والأموات؛ حتى أن الطبيعة الشخصية للفرد نفسه تشكل جزءاً من بيئته. إن التكوين الروحي للشخص هو مفتاح علاقته بالبيئة لأن الإنسان إذا لم يتمرس على التعامل مع ذاته ونوازعها سوف يفشل بالتأكيد في التعامل مع الطبيعة من حوله. قال سليمان الحكيم قديماً: «حاكم نفسه خير من حاكم مدينة». المحك هنا ليس محك التفضيل بين من يحكم ذاته ومن

---

(١٩) Arnold Toynbee. the genesis of cevilization in: astudy of history, Oxford university press and thames and Hudson ltd. 1988, pag 95.

يحكم مدينة، ولكنه موضوع يتعلق بتعدد الأبعاد لعلاقة من طبيعة واحدة؛ بما يعني أن علاقة الإنسان بالبيئة المحيطة هو امتداد لعلاقته بنفسه باعتبار أن النفس هي أولى حلقات البيئة الإنسانية.

بدون الإنسان لا توجد بيئة إنسانية ولا يوجد عالم إنساني. ولهذا تكتسب أي مادة تجود بها البيئة قيمتها حسب مدى فائدتها وأهميتها للإنسان. الأرض بخصوبتها لا قيمة لها إن لم تكن مسرحاً للنشاط الزراعي للإنسان، كذلك الحال بالنسبة للفحم واليورانيوم والذهب.. كل منهم لا قيمة له كعنصر بيئي إلّا بالقدر الذي يحتاج إليه الإنسان وعلى النحو الذي يتمكن فيه الإنسان من استخدامه والاستفادة منه.

قهر البيئة الطبيعية

في تناوله لموضوع تكوين الحضارة (Genesis of cevilization) يشير توينبي إلى عنصر صعوبة البيئة ويناقش ما أسماه.. حافز البلاد الصعبة (Stimulus of hard counteries). وهو يؤكد أن طبيعة المكان تعتبر عاملاً فائق الأهمية في تحديد طبيعة نشاط الإنسان.

يرجع توينبي إلى جذور الحضارة الهلينية ويحكي عما فعله الشعب اليوناني القديم حينما ذبلت مراعي أتيكا (Attica) وضنّت على أهلها بالكلأ. أتجه الشعب إلى زراعة الزيتون، وكان على زراع الزيتون أن يتقنوا عصره واستخلاص الزيت منه ثم تعبئته في أوان فخارية.. وكانت صناعة الفخار.. وكان بناء الأسطول البحري اللازم لنقل هذ البضاعة للأغراض التجارية.. ودارت العجلة.. فتم استكشاف مناجم الفضة، وبني أسطول حربي من أجل الدفاع عن الثروة الاقتصادية... وعلى هذا النحو كانت

سلسلة من الأنشطة المترابطة والمؤثرة التي كانت محصلتها النهائية هي السيادة الاقتصادية والعسكرية على بحر «إيجه». وكان في هذا الوضع تعويض لما حسبه الشعب خسارة محققة حين ذبلت المراعي، لكن ما حققوه من ثروة ومجد كان يفوق كثيراً أياً من الأحلام المتواضعة للمزارع البسيط. على هذا الأساس الاقتصادي قامت الثقافة الهلينية بأبعادها الفنية والثقافية التي جعلت من «أتيكا» معلمة اليونان. على الصعيد السياسي تأهل الشعب للمشاركة في الحياة الديمقراطية، وفي الفن التشكيلي برعوا في التعامل مع الفخار، وبانقراض الغابات وقلة المعروض من الخشب أجبر المعماريون على الاعتماد على الحجر في البناء. شيّد المعماري الهليني «البارثينون» بديلاً عن إكتفائه بالبنايات القديمة البسيطة التقليدية. وهكذا تغيّرت الطبيعة الجغرافية للمكان بحكم عديد من العوامل. كانت التغيرات البيئية المتوالية بمثابة عوامل قاهرة أدت إلى تغيير نوعي وكيفي في النشاط البشري لأهل المكان.

ويساق مثال آخر.. أيضاً في بحر «إيجه» وبالتحديد على ضفتي مضيق البوسفور تُعقد مقارنة بين شعبين ومدينتين.. إنها مقارنة أوضح ما تكون دلالة على تأثير المكان على الإنسان. توجد «كالسيدون» (Calcedon) على الضفّة الشرقية للبوسفور وقد تم احتلالها في ٦٨٥ ق. م. وعلى الضفة الغربية توجد «بيزنطة» (Bezantium) التي احتلت في ٦٦٨ ق. م. أي بعد ١٧ عاماً من احتلال كالسيدون. كانت كالسيدون مجرد محمية زراعية أطلق عليها قديماً مدينة العميان لأن أهلها اختاروها للسكن والاستقرار بالرغم من أن بيزنطة كانت في ذلك الوقت غير مأهولة بالسكان. كان اختيار الكالسيدونيين لمدينتهم هو اختيار عين الفلاح الذي بهرته فيها التربة الزراعية الخصبة. وعندما وفدت إلى المنطقة نفسها دفعة

أخرى لمن هاجروا هاربين من الفقر والفاقة ووجدوا أن كالسيدون قد أصبحت فعلاً مأهولة بالسكان أخذوا يلعنون من سكنوها ويلعنون سوء حظهم. لم يكن أمامهم خيار سوى سكنى «بيزنطة». وجد البيزنطيون أنفسهم يواجهون مصيراً صعباً.. أرض صعبة وهجمات متتابعة يشنها برابرة الشمال. هؤلاء البرابرة الذين لا يمكن ضربهم بالقوة لكثرة عددهم.. ولا يمكن رشوتهم بالمال لنهمهم وجشعهم الزائد. تعامل الإنسان البيزنطي مع هذا الموقف القاهر واتجه بصره صوب البحر واستطاع أن يجني من التجارة والإبحار فوائد عدة. ضنت عليهم الطبيعة بالأرض الخصبة ولكنها جادت عليهم بموقع متميز يُغري البحارة القادمين من البحر الأسود أن يتوجهوا صوبه مقودين بإتجاه التيارات البحرية. وصارت بيزنطة مركزاً عظيماً للتجارة في موقع متميز من جميع المراكز الاقتصادية في كل من البحر الأسود وبحر إيجه.. وامتلكت بيزنطة مفتاح الثراء في العالم وأصبحت عاصمة للكنيسة الأرثوذكسية فيما بعد.

في وصف بليغ لليونان يقول هيرودوت: «إن اليونان أخت شقيقة للفقر لا تفارقه أبداً.. ولكنها في الوقت نفسه كانت ترعى الفضيلة في حضنها؛ والفضيلة هي الابن الشرعي لكل من الحكمة والقانون. وبواسطة الفضيلة استطاعت اليونان أن تحتفظ بكل من الفقر والشح في مكمنهما». قامت الحضارة اليونانية التليدة في حضن العلاقة المركبة من صعوبة المكان وقهره، وإبداع ساكنيه[٢٠].

---

(٢٠) المرجع السابق ص ١١٤ ـ ١١٧.

قهر البيئة البشرية

مجتمع الـ «نحن»..

ينطبع النشاط البشري في بيئة ما بما تقدمه من معطيات، ولهذا فإننا في كثير من الأحوال نجد أن الحرفة أو المهنة التي يمتهنها البشر هي حلقة الوصل في طبع سمت الإنسان بما ينضح به سمت المكان. والإنسان الفرد في وسط الجماعة يقيم علاقات متعددة بحسب تعدد الجماعات التي ينتمي إليها.. هناك علاقة الإنسان بجماعة العمل.. أو جماعة التسلية ووقت الفراغ، أو رفاق السفر؛ وهذه كلها تعتبر علاقات عابرة لأنها لا تصمد كثيراً أمام عامل الزمن. من بين هذه الخلفية المتسعة للعلاقات ينتقي الفرد بعض الأشخاص فتتعمق صلته بهم وتدوم عبر الزمن مثل علاقة الزمالة والصداقة والحب والزواج.. هذه العلاقات الحميمة المشار إليها يُطلق عليها العلاقات السيكولوجية، لأنها تنطوي على درجة من الغنى في تبادل الطاقة بين طرفيها أخذاً وعطاءً. وتنطبع بصماتها بوضوح على كل نتاج معنوي أو عملي للفرد في المجتمع.

يطلق شولتة (H.Shulte) على تماهي الفرد مع الشخصيات المحيطة به في المجتمع، حالة الـ«نحن»[٢١]. ويغدو الجدل بين الـ«أنا» والـ«نحن» أمراً محتوماً. الـ «أنا» تسعى إلى تأكيد تفردها، والـ «نحن» تسعى إلى فرض سطوتها بما يحقق لها التجانس. وتصبح كل الاحتمالات ممكنة.. قد تذوب الـ«أنا» تماماً في «نحن» قاهرة مسيطرة، وقد تتعدد الـ«أنا» في غير تناغم وتتحقق ذاتيات أو أنوات متعددة فتتلاشى الـ«نحن» وتزول. وفي

---

(٢١) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن. الكويت. عالم المعرفة ١٩٧٩، ص ١٣٥ ـ ١٣٦.

بعض الأحيان تستطيع الـ«أنا» الواعية أن تقول كلمتها وتؤكد وجودها دون أن تحطم مجتمع الـ«نحن»، ويتوقع بالطبع أن تكون عملية إثبات الـ«أنا» وسط الجماعة هي نوع من الإبداع الذاتي الذي ينعكس بالتالي على مسيرة الجماعة كلها.

إن معظم الفنانين والأدباء والمفكرين ينزعون إلى الحفاظ على تفردهم في أي مجتمع، ولا ينبغي أن ننظر إلى التفرد باعتباره شيئاً مقصوداً بحد ذاته بقدر ما يكون مظهراً تاضحاً بالطبيعة الإبداعية. إلّا أن المجتمع، وفي سبيل الحفاظ عل حالة السكون والتماسك، يبادر برفض أو نبذ الأفكار الجديدة (innovations) أو النماذج الفنية غير المألوفة. وكلما كانت الفكرة أو الأطروحة الفنية أو الأدبية عميقة المعنى بالغة الجدة كلما كان رد فعل المجتمع أكثر شراسة.

إن رفض الجماعة لإبداع الفرد يعتبر مبرراً لإحساس عميق بالمرارة والحسرة يدفع المبدع إلى الانسحاب، ولو مؤقتاً، من الساحة. إن رفض الجماعة لإبداع الفرد يتم من خلال قنوات وضوابط تعارف المجتمع على أهليتها لمثل هذه الوظيفة. من آليات الـ«نحن» لتحييد الـ«أنا» أو لطمس معالمها، آلية التصنيف. فقد تُنسَب الـ «أنا» إلى طبقة اجتماعية وقد تصنف الـ «أنا» بحسب انتمائها لإتجاه فكري أو لمدرسة فلسفية. وقد يقهر مجتمع الـ «نحن» الـ «أنا» بسلاح العرف والتقاليد.

يُقسم كل مجتمع، حسب عدة اعتبارات، إلى طبقات اقتصادية اجتماعية. ولكل من الطبقات خصائصها الفارقة. وقد تنصرف فئة من النقاد إلى دراسة الآثار الفنية والأدبية على ضوء التصنيف الطبقي وهي حين تمادى في هذا الإتجاه يصبح نقدها مفتقداً للمروة ومعوقاً. يحدث هذا حين تُصرّ الحركة النقدية التي يتبناها الـ«نحن» على أسر مبدع معين في إطار

طبقي واحد، حتى أنها لا تستسيغ أي تلميح منه يكون غير متمشٍ مع توقعاتهم وغير مساير لمثل الطبقة التي سبق، وأن صُنِّف، تبعاً لها. والحقيقة أن بعض المبدعين يستطيعون أن يفلتوا من قهر الطبقة بما يثبت أنه كثيراً ما تكون هناك مسافة بين الأفكار الفلسفية والسيّاسية والنيّات الشعورية لدى كاتب من الكتاب وبين سمات البيئة كما يرسمها في رؤيته الإبداعية. كثيرون من الكتاب صنَّفهم المجتمع بحكم انتمائهم للطبقة الارستقراطية إلّا أن هؤلاء الكتاب أنفسهم جعلوا من هذه الارستقراطية هدفاً لسخريتهم وهجائهم مثل «تولستوي» على سبيل المثال. إنه نوع من التعالي على الآراء الخاصة أو الإفلات من قهر التصنيف الطبقي الذي يفرضه المجتمع لأنه لا توجد هناك بالضرورة علاقة ميكانيكية أحادية بين الرؤية التي يعبر عنها الكاتب وبين البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها[٢٢].

إن الرؤية الناقدة للمبدع من خلال طبقته الاجتماعية يجب ألا تكون رؤية جامدة ثابتة.. إنه من الحري بنا أن ننظر إلى أحلام الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب ومدى انعكاسها على نفسه وفي فنه، أي ننظر إلى مقدار مشاركته هو فيها أو مقدار إسهامها في صنع شخصيته. غالباً ما تكون درجة تأثره أقوى كلما كانت أحلام الطبقة مترجمة إلى أحلام شخصية ناتجة عن وقائع معينة حدثت له وشكلت في نفسه صدمات مؤثرة وباقية. بهذا التصور يمكننا مثلاً تفسير معظم الأعمال الروائية لـ«تشارلز ديكنز»[٢٣].

---

(٢٢) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م ص ٩٥ - ٩٦. اقرأ أيضاً هامش ص ٩٦ و٩٧.

(٢٣) تشارلز ديكنز (Dickens Charles) ١٨١٢ - ١٨٧٠م. روائي إنجليزي أشهر أعماله قصة مدينتين. تميز أسلوبه بالسخرية اللاذعة والمآسي الواقعية.

إذا تمكن المبدع الـ «أنا» أن ينجو من كمين التصنيف الطبقي، أنّى له أن ينجو من هوّة التصنيف الأيديولوجي المسبق الذي يفرضه عليه معاصروه من النقاد، سواء عن صدق أو عن إدعاء. إن المبدع إزاء هذا التصنيف الإيديولوجي إما أنه ينصاع فيصبح سجيناً له، أو يعمد إلى إنكاره فيكبل به دون أن يدري. إن الفنانين والأدباء عادة ما يكون حظهم أوفر كلما كانوا غير مصنفين، غير مقولبين وعندما تكون افرازاتهم منسابة بتلقائية دون أن يكون هناك حكم فكري مسبق مفروض عليهم سواء بطريقة مباشرة أو عن طريق التلميح والإيعاز. ويرجع هذا الموقف إلى مدى ما يعلق الأديب من أهمية على ما ينتظره من نقد أو من إطراءٍ وذم، كلما كانت نفسه شديدة الولع بتقييم الآخرين لها كانت إنتاجاته أكثر انصياعاً ومتمشية مع حكم الجماعة.. وتصبح تبعاً لذلك أقصر عمراً وأقل أصالة.

عندما يقيّم المجتمع إبداعات الـ «أنا» يكون المجتمع نفسه أسيراً لمنظومة من القيم والأعراف والتقاليد يستمدها من تراثه التاريخي والديني. وبالرغم من أنه لا يمكن أن نقلل من شأن هذه المنظومة في ثبات المجتمع واستقراره إلّا أنها قد تكون بحد ذاتها معولاً يهدم به مجموع ما يحتضنه هذا المجتمع من أفراد مبدعين. إن نسيج المنظومة القيمية السائدة في المجتمع تغزله خيوط الخلفية التاريخية والدينية والفلسفية، والإنسان الـ «أنا» في فهمه لطبيعة هذه المكونات إما أنه يأخذ موقفاً ديناميكياً متحركاً، أو يأخذ موقفاً ستاتيكياً ثابتاً كما يذكر سامي الدروبي[٢٤].

إن الموقع الهام الذي تحتله منظومة القيم في المجتمع أمر بديهي. ولكن

---

(٢٤) سامي الدروبي. علم النفس والأدب، دار المعارف. القاهرة ١٩٨١م ص ٧٤.

موقف البشر من مفردات هذه المنظومة، هو الذي قد يقودهم للدخول باختيارهم في زنزانتها. من يأخذ في حياته كلها موقفاً ثابتاً ستاتيكياً لا ينظر إلى الدين إلّا من حيث كونه إطاراً عملياً يهدف إلى تنظيم المجتمع بما يفرضه من شرع وما يتطلبه من ممارسات. في هذا الموقف يصبح الدين بلا شك قاهراً ومُسيطراً، ومن المحال أن ينطلق من هذه الرؤية الاستاتيكية للدين أية إضافة إلى الوجود. أما من يأخذ في حياته موقفاً متحركاً ديناميكياً من منظومة القيم فإنه ينظر إلى عناصر هذه المنظومة نظرة فنية مبدعة حتى يصبح الدين ذاته، وهو حجر الزاوية فيها، ليس قانوناً ونظاماً فحسب ولكنه يصبح حدساً وعاطفة ووجداناً متأججاً بالحب للكون المتسع. هذا هو بالتدقيق منشأ ما يُعْقَد من مقارنات أو مقابلات بين بعض دروب الفن وبعض أحوال التصوف. وعلى هذا الضوء لا نستغرب أن يكون معظم المتصوفين شعراء وأن يشعر معظم المبدعين أنهم يخاطبون الله أو يناجونه بلسان فنهم. ينظر كيركجارد (Kierkegaard) إلى هذه الظاهرة ويفترض وجود حركة جدلية يتم فيها الانتقال بين المواقف الثلاثة.. موقف الفنان، الموقف الأخلاقي المُشَرِع، الموقف التصوفي(٢٥).

إنها في الواقع مأساة الإنسان بوجه عام، والإنسان المبدع بأكثر تخصيص، لأن الإنسان وبحكم رقيه الإدراكي والوجداني هو الحيوان الوحيد الذي يقيم وزناً كبيراً لمدركات غير مفيدة ولأحداث تبدو وكأنها لا جدوى من ورائها.. مثل رأي الناس ومواقفهم من إبداعاته وسلوكياته. ومكمن الألم في هذا الموقف هو أن الإنسان المزوّد بهذه الخاصية التي هي من دلائل رُقيّة، قد يقع فريسة لطغيانها أو لإلحاحها فتقهر تلقائيته وتقيده بمعاييرها. على الإنسان المبدع أن يمشي دائماً على ذلك الخيط

---

(٢٥) المرجع السابق ص ٧٥.

الرفيع بين التمادي والانكماش.. التمادي ذوباناً في مجموع مجتمع الـ «نحن» حتى تُفْقَد الذاتية المبدعة، والانكماش لوذاً بالذات من الـ «نحن» حتى تصبح الـ «أنا» جسماً غريباً وملفوظاً.

مجتمع الـ «نحن» هو واحد من عناصر المكان التي تشكل قهراً لذاتية الفرد وإبداعيته.

قهر اللغة

اللغة وظيفة اجتماعية ترتبط ارتباطاً هاماً بالمناخ العام للعلاقة بين الإنسان والمكان. تظهر اللغة أول ما تظهر في مجال الحضن الدافىء للأم ووليدها، ورويداً رويداً تصبح اللغة هي الوسيلة التي يتمكن الطفل بواسطتها من إدارة (mastering) عملية الاتصال بالأم ثم عملية الانفصال عنها وتحقيق ذاتيته. في هذا الحضن الدافىء تبدأ اللغة في صورة رموز، إما حركة أو إيماءة.. صرخة أو ابتسامة، ثم تحل الكلمات محل الرموز. وما الكلمة سوى رمز منطوق. ويصبح بزوغ الكلمة كوسيط في التخاطب هو الهدية التي يقدمها الطفل لأمه تعويضاً لها عن الخسارة التي تكابدها بانفصاله التدريجي عنها. وتتحدد نوعية الكلمة بنوعية الشخص المخاطب. لو كانت الأم، موضوع الحب، هي الشخص المخاطب كانت الكلمة تنقل إليها ما يسرها وما تنتظره وتتوقعه، أما إذا كانت الأم ليست هي موضوع الحب صارت الكلمة مرفوضة بصفة عامة لأنها مأخوذة منها لكي تمثلها ثم تعود مرة أخرى إليها.

في تأملنا لطبيعة الخطاب بين الوليد والأم يمكننا أن نركز على محتوى العلاقة الثنائية بدلاً من التركيز على شخصية الأم بحد ذاتها. إذا

كانت العلاقة بين الوليد والأم غير متكافئة فإنها تصبح بالتالي غير عادلة بحق الطفل وهذا ما يدفعه لإبداع كلمات جديدة تعبر أكثر فأكثر عن طموحه في الذاتية وطمعه في الانفصال خلاصاً من هذه العلاقة الظالمة. وإذا كانت العلاقة دافئة آمنة لا تشكل الأم فيها طرفاً مسيطراً بقدر ما تشكل طرفاً واعياً يدفع الطفل أيضاً لابتكار كلمات جديدة يعتبرها هدية حب يقدمها الطفل لمن ترعاه[٢٦].

كل ما يصدق على نشأة اللغة كوسيلة للتخاطب بين الطفل وأمه، ينطبق بصورة من الصور على نشأة ونمو الإبداع كوسيلة للاتصال بين المبدع الفرد والمجتمع ككل. لغة الإبداع هي رمز للتخاطب منتزع من المجتمع ليُهدى إليه. هي جزء من ذات المبدع تشكل امتداداً له خارج حدود ذاته. ولغة الإبداع قد تكون عند الشاعر لفظاً وهي عند التشكيلي لون أو حركة وعند الممثل تعبيرٌ بالوجه أو بالجسم؛ لغة الإبداع عند الموسيقي هي النغمة الصوتية الحساسة، وعند الفيلسوف فكره، هي عند العالم نظريته واكتشافه وعند الأديب والفنان صورة أو موقف.

إن اللغة غير المنطوقة (non verbal)، وهي لغة تعبير الجسم وحركته هي أيضاً وسيلة للتعبير الإبداعي منتزع من البيئة انتزاعاً ولكنها في النهاية تعود إليها أيضاً شأنها شأن كل ما عداها من وسائل. إن الرقص نفسه يعتبر من وسائل الجسم في التعبير. إنه لغة غير منطوقة وعندما نستعرض تاريخه نجد أنه من أوائل الفنون التي عرفتها البشرية. كانت بدايات التعبير فيه ما نسميه بالحركة الهندسية. وهو الرقص الذي يعبر عن فكرة بنائية (رقص الهند ومصر القديمة). وعندما أراد الإنسان أن يعبر بجسمه عن انفعالاته،

---

(٢٦) Alice Lombardo Mahr. Creativity: a work in progress. Psycho analytic quarterly. 1993, 239-261.

كان الرقص التراجيدي (المسرح اليوناني). وأخيراً أفسح الجسم لعالم الصوتيات مجالاً مؤقتاً وجزئياً كيما تأخذ الموسيقى مكانها كوسيلة إبداعية تفصح عما تجيش به نفس الإنسان من فرح وخوف وأهواء لا حصر لألوانها أو لدرجاتها. وتمازجت الموسيقى مع الرقص مشبعين ببعضهما البعض في ألوان تدرجت بين الرقص الشعبي الفلكلوري ورقص المناسبات حتى الأوبريتات والباليه وأوبرا موسيقى القاعة.. وما إلى ذلك من لغات التعبير الأخرى.

إن إشكالية البحث عن لغة للإبداع تأتي في مقدمة ما يعانيه المبدع، لأن الإبداع ذاته هو نوع من الثورة على السائد أو هو حركة وسط الركود فكيف إذن يمكن أن تكون لغته منتزعة من السائد أو ممثلة للركود. إذا كان الإبداع ثورة فمن المنطقي ألّا ترضخ لغته للقواعد والنظم السابقة عليه ومن ثم تتجلى عبقرية المبدع في التعبير عن المعاناة بلغة فيها شيء من النسبية حتى تتمكن من الافصاح عما تمور به نفسه من تجديد دون أن تهدم كل المفاهيم المطلقة التي يصطلح المجتمع عليها. إذا قصّرت اللغة عن الوفاء بصدق التعبير يكون أمام المبدع واحد من خيارين، إما أنه يعيد بناء هيكل المعاناة الفعلي فيسلبه روعته، أو يفصح إبداعه عن ثورة في التعبير باستعمال جديد من الرموز التي قد تكون غير مفهومةٍ في مهدها. إن عدم صدق اللغة الإبداعية يمكن أن نُعزيه بصفة أساسية، إما إلى ضحالة التجربة، أو إلى الاهتمام الزائد ببراعة الشكل. عندما يختار المبدع أن يُمْعِنَ في الثورة بالتجديد الصارم يواجه صعوبة عدم الفهم أو ضآلة الترحيب بداءة، ولكنه وبمدى ما يتوافر للغته من أصالة يتمكن من أن يُرسّخها في الزمن؛ وكأن هذه اللغة الإبداعية بغرابتها المباغتة تقدم نفسها للمجموع مُفْصِحة عما بها من انقسام يعكس خطورة رفض المنطق السائد

السابق عليها لمشروعية وجودها.

إذا لم يجد الأديب في أدواته ما يمكّنه من نقل مشاعره وتجربته فلا بد من أن تكون له لغته الخاصة والمميزة الخارجة عن إجماع السائد والموروث وهذا ما يؤكد أصالته، لأن البديل لهذا الموقف هو حال ينصرف إليه المبدع المقهور عجزاً حين يلجأ إلى التقريب أو البتر. كأن يميل الأديب إلى الاسهاب على ضحالته في مقابل الإيجاز على عمقه وفخامته، أو أن يضطر إلى بتر المعاني أو تفكيك السياق أو تقليص المحتوى حتى يتمكن الرمز من أن يحمله ويفي به؛ فيتخيّل الأديب أنه استطاع أن يصل إلى ما يبغي من تواصل مع المتلقي. شيء ما أشبه بما تحكيه لنا أسطورة «بروكوست»، كان بروكوست يعمد إلى تقطيع أجساد ضحاياه حتى تتوافق أبعادهم مع أبعاد سريره، كثيراً ما قطع أرجلهم أو شوه ملامحهم بغرض أن يكون سريره ملائماً لهم.. حالة يُضّحي فيها المبدع بتلقائيته في سبيل الانصياع لقصور اللغة التعبيرية، يُضّحي بالمضمون من أجل الوفاء بالشكل ولا تكون النتيجة سوى ضياع كل منهما، يفقد المضمون أصالته ويفقد الشكل جماله[٢٧].

إن لغة الإبداع التي يطرحها المجتمع تعتبر عنصراً هاماً من عناصر القهر الذي يشكله المجتمع على تلقائية المبدع. المجتمع القاهر يفرض لغته كما يفرض منطقه وعرفه، والمبدع الذي يعاني أساساً من عمق التجربة، يعاني مرة أخرى في إيجاد الرمز الذي ينتقل به خارج إطار هذه اللغة المفروضة القاهرة وإلّا كان التلاشي مصيراً لسطحية إبداعه كما تلاشى كل الكلمات التي نكتبها على سطح المياه.

---

(٢٧) سامي الدروبي. علم النفس والأدب. دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م ص ١١٦.

خلاصة

المكان حد من حدود القهر الكبرى. يشكل حائلاً أكيداً دون تلقائية الإنسان. إنه بمعطياته الطبيعية يفرض دروباً معينة من الأنشطة البشرية. ومن خلال الحرفة تصطبغ السمات الإنسانية بما يتضح به المكان من قسوة أو جفاء أو نعومة أو لين أو دفء أو صلف.

والقهر لا يأتي فقط من المعطيات الطبيعية للمكان ولكنه آت أيضاً من التركيبة السكانية والبشرية. يفرض البشر الـ«نحن» سطوتهم على الفرد المبدع الـ «أنا» من خلال آليات العرف والتقاليد والتصنيف الاجتماعي أو الاقتصادي أو الإيديولوجي المسبق.

وتأتي آلية اللغة التي تعبر بشكل أو بآخر عن طبيعة العلاقة بين الإنسان والمكان والتي بقدر ما هي منتزعة من المجتمع عائدة إليه. قد تكون منصاعة تقليدية لا تقدم ولا تؤخر وقد تكون ثائرة نافرة ومبشرة في آن.

الحد الثالث.. الزمان

«وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلّا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلّا يظنون».

الجاثية ٢٤.

الزمن والزمان اسمان لقليل الوقت وكثيره، وفي الزمان نتحدث عن الأزل والأبد ونقول بالبداية والنهاية، ولكن أحداً لا يعرف بدقة متى كانت البداية؟ وبالقطع لا يعرف أحد لحظة النهاية. إننا نبقى في حياتنا بصفة عامة أكثر ما نكون إنكاراً لبعد الزمان فيها.. إما لأننا لا نستطيع أن نفهم كنهه أو نستوعبه، أو لأننا لا نستطيع أن نعيش فيه إنْ فهمنا كنهه أو ادركناه. نحن ظاهرة فيه لأنه أسبق منا وألحق. وإذا كانت حركتنا في محور المكان تتيح لنا إمكانية العودة وتخضع لإرادتنا فإن حركة البشر كلهم في محور الزمان لا عودة فيها ولا إرادة لهم فيها.

بالرغم من أن الإنسان يتجاهل بإرادة أو بغير إرادة بعد الزمان في الحياة إلّا أنه مفطور على السلوك، منصاع له محكوم به حتى أنه يقال عن الإنسان البدائي إنه كان مفطوراً على ملكتي الذاكرة والتوقع.. والذاكرة هي الوعي بما مضى من الزمان والتوقع هو استشراف لما يأتي به الزمان في المستقبل. فيما ترك لنا أسلافنا البشر نجد عديداً من الآثار التي إن

دلت على شيء فإنما تدل على رهبة الإنسان من الزمان، وتدل أيضاً على أنه كان يتعامل معه بدرجة من درجات الخشوع الظاهري التي تغلف رغبة عميقة في تجاوزه وعبور حدوده. تدلنا الحفريات أن إنسان نياندرتال (Nianderthal)(٢٨) منذ ما يزيد على ٥٠,٠٠٠ سنة ق. م، كان يدفن موتاه. كان هذا التقليد منذ فجر التاريخ دليلاً على وعي الإنسان بقهر الموت وبفعل الزمن في الحياة وهذا مما كان يميّز الإنسان البدائي عن الحيوان، فمن الثابت أنه لم يعرف قط عن الحيوان أنه كان يدفن ما ينفق منه(٢٩).

دفن إنسان العصر الحجري موتاه في الوضع الجنيني. وكأن المتوفى يوضع بأيدي ذويه في رحم الأرض الأم انتظاراً لميلاد جديد، إرهاصه بفكرة الدورات ومحاولة للتواصل مع الأرض الأم الحانية بدلاً من نبذها وكرهها والهروب منها بوصفها قبراً خاطفاً مظلماً. وفي هذا التقليد ما ينبيء بوعي مبكر بفكرة تناسخ الأرواح التي تعرف في الديانة الهندوسية.

يعتبر التاريخ نفسه أو التأريخ شاهدين على درجة من الوعي غير المعلن بحقيقة فناء الإنسان في الزمان، ومن ثم تأتي أهمية الحفاظ على إمكانية امتداداته المستقبلية بعد الوفاة. وُجِدَت على حجر «باليرمو» في مصر

---

(٢٨) ترجع كلمة نياندرتال إلى «وادي نيدر» بألمانيا حيث اكتشفت حفرية لواحدة من أقدم الجماجم البشرية. ويعتبر إنسان نياندرتال من أهم حلقات التطور في تاريخ الكائن البشري. انتقالاً من H.erectus إلى homosapines حتى الصورة التي نرى عليها الإنسان الحديث. عاش إنسان نياندرتال في أجزاء من أوروبا والشرق الأوسط منذ ٤٠,٠٠٠ إلى ١٠٠,٠٠٠ سنة ماضية.

(٢٩) كولن ولسن. فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة فؤاد كامل، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢م. ص ٧.

٢٥٠٠ ق. م. نقوش فيها تسجيل منتظم لعهود الفراعنة السابقين ولتواريخ فيضانات النيل السابقة ولأهم الأحداث القومية حينذاك... مكتوبة على الحجر الذي يتوقع منه أن يبقى بعد أن يفنى كاتبه. حفظ للماضي وللحاضر من مغبة النسيان. ضمان للبقاء رغم الزمان.

وضع الإنسان القديم مقادير عشوائية تقديرية لما مضى من الزمان، وهذا ما يفسر ما ذكرته التوراة عن أعمار مسرفة في الطول لإنسان ما قبل الطوفان، كانت الدلالة الإنسانية للعمر عند إنسان الفطرة تعني ما هو أكثر من مجرد عدد السنين.

اتبعت المجتمعات التقليدية سُنناً عدة في التأريخ بعضها كان يحسب السنوات اعتباراً من السنة التي اعتلى فيها ملك من الملوك سدة الحكم، وحسب الرومان السنين اعتباراً من تاريخ تأسيس مدينتهم روما وقد قسموا اليوم إلى ساعات نهارية وأخرى ليلية، أما المجتمعات الريفية الزراعية فقد كانت تنظر نظرة حاسمة شديدة الأهمية لزمن اليوم الذي يبدأ من الفجر وينتهي بالغروب، وقد ابتدعت هذه المجتمعات إيقاعات اجتماعية ضربت جذورها بعمق في وجدان أهلها، حتى أنه في الأسبوع الواحد كانت هناك أيام للحظ والسعد وأخرى للنحس والتعاسة.

كان الشهر هو مقياس لدورة القمر، والسنة هي مقياس لدورة الشمس، وفيما بين الشهر والسنة كانت هناك الفصول المتتابعة... في المناطق معتدلة المناخ من أوروبا كان للسنة أربعة فصول، وعند الاسكيمو قسمت السنة إلى خمسة فصول، وعند قبائل النوير في جنوب الصحراء الأفريقية انقسمت السنة إلى فصلين على العكس مما كان الوضع عليه عند الهنود الأمريكيين الذين تعرفوا في السنة الواحدة على ستة فصول. وكانت هذه التقسيمات تخدم حرفة الزراعة في المجتمعات الريفية، كما أنها ارتبطت

بطقوس فصلية أخرى عرفت عند عدد من الشعوب.. مثل احتفال البابليين بالاعتدال الربيعي بإعادة تمثيل دراما الخلق، ومثلما عرف عن شعب «المايا»[٣٠] في أمريكا الوسطى من أنهم كانوا يتخيلون الآلهة تتناوب تحريك مسيرة الزمان، وفي أوروبا كانت هناك شعوب قديمة تؤدي شعائر مولد الشمس من جديد في الانقلاب الشتوي وربما يكون هذا هو ما يفسر صخب الاحتفالات ببداية العام الجديد حتى يومنا هذا.

شُغِل الإنسان منذ بدايات وجوده على الأرض بفكرة قاعدية أساسية هي فكرة التغلب على خطر التحلل والفناء موتاً. ومن بين ما أبدع تعاملاً مع هذا الخطر كانت فكرة الدورات الزمانية المتتابعة والتي لا نهاية لها بحيث ألّا يضيع بالزمان شيء ولا يتبدد، وإنما تتشكل كل المخلوقات وتولد من جديد. ذكر عن شعب المايا اعتقادهم في أن الزمان يكرر نفسه في دورات شبه منتظمة قوام كل منها ٢٦٠ سنة، وآمن المعتقدون بالهندوسية بما يسمى «الماهايوجا»، أي السنة الطويلة، ومدتها ١٢٠,٠٠٠ سنة شمسية، وهي وحدة الدورة التي يكرر الوجود نفسه تبعاً لها.

بالرغم من أن فكرة الدورات لم تكن معروفة عند المصري القديم إلّا أنه أبدع بدلاً منها فكرة الخلود، لذا كان من المعروف عن المصريين القدماء أنهم كانوا يضعون تميمة لأوزوريس، من مات وبُعث مرة أخرى، مع رفات المتوفي تأميناً له، ابتغاء للحياة الآخرة. وكانت الشعائر الدينية

---

(٣٠) أسس شعب المايا واحدة من أعظم الحضارات القديمة في نصف الكرة الغربي ويرجع تاريخها إلى ق ١٥ ق. م في المكسيك وجواتيمالا والهندوراس. وكانت السنة عند المايا تبدأ عند عبور الشمس لمدار زينيث وتتكون من ٣٦٥ يوماً. يوم لبداية العام وتقسم باقي الأيام إلى ٢٨ وحدة كل منها ١٣ يوماً أو إلى ١٨ شهراً كل منها عشرون يوماً. وكان تتابع الأسابيع والشهور كل منه مستقل عن الآخر.

تقضي بتلقين المتوفي هذه الكلمات «أنا الأمس واليوم والغد».

لم تكن فكرة الدورات جديدة على الإغريق والرومان، قال أرسطو: «الزمان نفسه نفكر فيه على أنه دائرة». وقال الحكيم سينكا الروماني: «الأشياء جميعاً تترابط في نوع من الدورانية.. الليل يأتي في أعقاب النهار والنهار في أعقاب الليل والصيف ينتهي ليحل الخريف ويأتي الشتاء متعجلاً عقب الخريف ويرق الشتاء ليغدو الربيع، وعلى هذا النحو تمضي الطبيعة كلها، لتعود من جديد»[٣١].

لم يكن مفهوم الدورات الزمانية كافياً لكي يحل لغز الزمان حلاً نهائياً، وكان ظهور الأديان السماوية واهتداء البشر إلى الخالق الذي أوجد الزمان وأبدعه. فبعد أن كان الزمان علّة لكثير مما لا يفهمه البشر، أصبح الزمان معلولاً، مصنوعاً، ومسبوقاً. جاء في سفر الرؤيا عن الله سبحانه «أنا هو الأول والآخر، البداية والنهاية، الألف والياء»، وهكذا في حضن الإيمان بالأديان السماوية أسقط الزمان عن عرشه وأصبح شأنه شأن الإنسان كلاهما مخلوق.. بات الزمان متناهياً والله غير متناه، وبات الزمان موجوداً والله واجد كل شيء بما فيه الزمان. جاء خلق العالم، بما فيه من كائنات حيّة وغير حية، مع الزمان وليس في الزمان. بهذه الحقيقة البسيطة تم تعديل المواقف تعديلاً جوهرياً. لم يعد الإنسان خاضعاً لسلطان الزمان القهري وإنما أصبح صنواً له في التاريخ وفي المكانة. ويتجلى هذا المفهوم بوضوح في عبارة سيرتوماس براون (Sir Thomas Brown)[٣٢] في كتابه

---

(٣١) كولن ولسن. فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة فؤاد كامل. عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢م. ص ١٣ - ١٦.

(٣٢) سير توماس براون (Sir Thomas Brown) ١٦٠٥ - ١٦٨٢م. طبيب وكاتب إنجليزي من أهم أعماله «تدين الطبيب» الذي يختلط فيه التفسير والتدقيق العلمي مع =

ديانة الطبيب (Religie medici)... «اننا الآن نستطيع أن نفهم الزمان لأنه لا يكبرنا إلّا بخمسة أيام» مشيراً إلى قصة الخلق حسبما جاء في التوراة باعتبار أن الإنسان خلق في اليوم السادس.

إن الاعتقاد بالله خالق الزمان قد أحدث ثورة في فهم الزمان من زاوية أخرى، لأن الزمان لم يعد دورات بلا نهاية ولكنه أصبح أحادي البعد مطرداً ومتتالياً، متواصلاً لا رجعة فيه ولا عودة، أصبح غائياً (Teleological) بعد أن كان دورانياً، في سياق الأديان السماوية أصبح الحاضر الأرضي والطبيعي والإنساني مدمجاً في المستقبل الذي هو أيضاً بلا نهاية ولا حدّ له، وفي تصور القيامة والبعث والحساب تبدُّد قهر الموت وتبددت غائية القبر[٣٣]. في كنف الدين يصبح الزمان الذي يجري بنا أو نجري فيه هنا والآن جزءاً من ناموس أعلى تتجدد فيه الحياة تجدداً مستمراً ولا نهاية له. ويتغلب المفهوم الديني بصفة عامة على صدمات الحياة ونكباتها بأنه يضعها في حجمها الطبيعي الحقيقي أو في توقيتها مقاساً إلى ملكوت أبدي لا نهاية له بحيث لا يشكل انقضاء الحياة خطراً محيقاً؛ ويتم التوازن أو التلاؤم بين حاضر ربما يتصف بالتعاسة أو بالدنس ولكنه محدود، وبين مستقبل أبدي سرمدي فيه السعادة والطهر وهو غير محدود.

مع تبدل التناول الديني لمفهوم الزمان من قاهر إلى مقهور تبدل أيضاً المنظور الفلسفي لفكرة الزمان. تناولت الفلسفة الكلاسيكية معضلة الزمان وانتهت إلى علاجين لما ينتظر الإنسان من تغير وتحلل.. كان العلاج الأول

= الإيمان والرؤية. وفي كتابه الأخطاء الفادحة Pseudo dexia epidemica يحلل أسس الأخطاء البشرية والخرافات الشعبية.

(٣٣) كولن ولسن. فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة فؤاد كامل. عالم المعرفة. الكويت ص ١٨.

القديم متسقاً مع أطروحة الدورانية. تصور الفلاسفة الزمان كدورة لا نهاية لها ورأوا في إتصاف الدائرة بالكمال علاجاً لكل غموض يكتنف الفكرة. الدائرة الكاملة ليس لها طرف تنتهي عنده، وهذا يؤكد الديمومة اللانهائية للكون؛ ومع ظهور الديانات السماوية والإيمان بالآخرة والبعث تطور الفكر الفلسفي ليتصور مستوى من الواقع يتمتع بمناعة ضد التغير، عالم يناظر في كماله عالم الأبدية كما جاء في الكتب السماوية مذكوراً في موضعين تاريخيين، أولهما هو عالم الجنة «جنة عدن» وهي المثالية القاهرة للزمان في الماضي البعيد، وثانيهما هو عالم الحياة الآخرة وهي المثالية التي تقهر الزمان في المستقبل البعيد أيضاً. وفي كنف هذا المفهوم كان من المنطقي أن يسعى المتصوفون في كافة النحل إلى أن يعيشوا الجنة أو النعيم في الحاضر الآني، هنا.. والآن. وكأنهم بترفعهم عن حدود الجسد والذات يستدعون التواصل الحقيقي مع الذات الإلهية في جنة الماضي وفي فردوس المستقبل وفي كلا الاستدعاءين كسر وتحطيم لعرض الزمان الزائل في عيونهم.

في الرؤية القديمة المثالية الفيثاغورية والأفلاطونية كانت المثالية هي الواقع الأسمى الذي يتألف من معطيات شديدة السمو يمكن تصورها مكانياً ولكنها كانت غير زمانية، وجاءت أطروحات عصر النهضة عن المثالية متمثلة في فكرة «المدينة الفاضلة» لتوماس مور (Thomas More) ١٥١٦م[٣٤]، كانت اليوتوبيا عنده مجتمعاً مثالياً لا وجود له إلَّا في الذهن

---

(٣٤) سير توماس مور (Sir Thomas More) ١٤٧٥ ـ ١٥٣٥م. أديب وراهب وسياسي إنجليزي. اشتهر بموقفه الصلب مع هنري الثامن بتحريم طلاقه من كاترين زوجته. عزل وسجن وقطع رأسه بعد أن كان برلمانياً ودبلوماسياً وواحداً من مستشاري الملك. في اليوتوبيا يصف مجتمعاً مثالياً يوظف فيه الفرد لخدمة الجماعة وتكون فيه الملكية مشاعاً ويكفل فيه حق العلم والعمل.

وحسب، أي تحولت فكرة المثالية لتصبح زمانية وليست مكانية. كانت كلمة يوتوبيا (utopia) عنده تعني اللامكان.

بدخول الإنسانية القرن ١٨م، بدأ نظر الإنسان يتجه نحو المستقبل. ولا ننكر أن هذا التوجه كان سبباً أو نتيجة للثورة الصناعية التي كان المرادف القيمي لها هو الاعتقاد بقدرة الإنسان على صنع تقدمه بيديه؛ ومن هنا كانت الفلسفة الأخلاقية للثورة الصناعية تقوم على فكرة أن الإنسان يستطيع أن يصنع وجوده، وأن الإنسان قد استطاع فعلاً أن يتقدم مقارنة بماضيه ولكنه لم يبلغ بعد مرحلة الكمال ومن ثم عليه دائماً أن يتطلع إلى فردوس دنيوي يتحقق بكفاحه في المستقبل المنظور.

وكان المناخ الثقافي إبان الثورة الصناعية هو بدوره متسقاً مع نفس الخلفية الفلسفية، وطرحت الأفكار القديمة عن الزمان، وجاءت فكرة السفر في الزمان في «آلة الزمان» (The time machine) لـ هـ ج ويلز (H. J. Wells)[٣٥] وأنكرت فرجينيا وولف (Virginia Woolf)[٣٦] على الزمان قدرته على التأثير على عقل الإنسان، وقالت بأن الزمان، ولسوء الحظ، يمكن أن يجعل الحيوانات والنباتات تزدهر أو تذوي في مواقيت مذهلة ولكنه لا يؤثر هذا التأثير البسيط على عقل الإنسان. وقد عبّر شكسبير (Shakespeare) أوضح تعبير عن هذا المعنى في مسرحية «كما

---

(٣٥) هربرت جورج ويلز (H. J. Wells) ١٨٦٦ - ١٩٤٦م. أديب بريطاني كتب الرواية الخيالية العلمية ويعتبر «الرجل المخفي» من أشهر أعماله.

(٣٦) فرجينيا وولف (Virginia Woolf) ١٨٨٢ - ١٩٤١م روائية وناقدة إنجليزية تأثرت بالفرنسيين هنري بيرجسون ومارسيل بروست. أبدعت أسلوب تيار الوعي (Stream of conscions). من أشهر أعمالها «الليل والنهار». وفي رواية «مستر دالوي» تفصح عن اهتمامها بمفهوم خاص للزمن.

تهواه». في أحد مشاهد هذه المسرحية دخلت «روزاليد» مع «أورلاندو» وسألته عن الوقت؟! أجابها أورلاندو:.. إنه لا وجود لساعة في الغابة. كان تعليق «روزاليد».. أن الزمان يمضي باختلاف مشارب الناس وكأنها تعني أن الزمان يسافر بخطوات متباينة بقدر تعدد الأشخاص.. في تأكيد على نسبية الوقت.

الزمان الذاتي

لو تخيلنا على سبيل الفرض أنه يمكننا أن نتماهى مع المكان.. أن نصبح فيه نقطة أو موضعاً، وطلب إلينا أن نرسم أو نتخيل حدوداً للإنسان على محور الزمان فماذا يمكن أن يكون هذا الرسم وعلى أي نحو يمكن أن نتخيل للإنسان حدوداً في الزمان؟! إن الإنسان من هذا المنظور لن يمكن إدراكه إلّا باعتباره سلسلة من الحركات المتعاقبة، كل جزء منها يتم في أقل معايير الوقت صغراً ودقة. هذه السلسلة المتعاقبة تماثل أقرب ما تماثل شرائح فيلم الكرتون التي تتتابع في سرعة هائلة حتى نكاد أن نستقبلها وندركها وكأنها في حركة متصلة. الإنسان في الزمان هو فعلاً حركة متصلة من النمو والتطور. تبدأ أول ما تبدأ بالآه الأولى.. آه اللقاء بالحياة، وتنتهي فيما تنتهي بالآه الأخيرة.. آه الرحيل والسفر.

إذا توقفت نظرتنا عند هذا الحد لكنا في حالة واضحة من التسليم بلا جدوى الإنسان وبعجزه إزاء الزمان، لأن هذا التصور ينطوي على حركة غير مسموح بالرجوع فيها حيث ان الزمان ماضٍ أبداً ولا سبيل لإرجاعه.. وأي قهر أعظم من هذا وأبقى؟!.. ولكن لحسن الحظ لا تقف علاقة الإنسان الفرد بالزمان عند هذا الحد من التصور وحسب، وإنما يوجد هناك

بعدٌ شخصي وفردي آخر للزمان داخل الإنسان وليس خارجاً عنه. وقد سبق وذكرنا رؤية شكسبير لهذا الزمان الذاتي في أحد مشاهد مسرحياته «كما تهواه».

الزمان خارجنا هو محور نتحرك عليه، أو هو خلفية لنا فيها امتداد من المهد إلى اللحد، ولكنه يشكل في داخلنا طاقة فاعلة، وكأن الإنسان يولد وفي ذاته قبس من الطاقة التي تعمل في خلاياه. وأخال أنه بتقادم العمر ينفد رصيد الإنسان من طاقة الزمن فتميل خلايا جسده، إلى الوهن وتضعف وظائفها حتى تتوقف أو تكاد عن العمل فيصيب الإنسان ما نطلق عليه أعراض الشيخوخة؛ وبانتهاء طاقة الزمان الذاتي تنتهي الحياة في ظاهرها.

صورة أخرى من صور عمل الزمان في جسم الإنسان هي تلك الساعة البيولوجية (biological clock)[٣٧] التي تعمل في مخ الإنسان. إنها تنسق أداءه لوظائفه المختلفة تبعاً لإيقاع شخص يطلق عليه «cyradian rhythm» هذا الإيقاع تنضوي تحته إيقاعات جزئية يومية نسميها «Ultradian rhythm»، لو تركت وظائف الجهاز العصبي للإنسان تعمل بتلقائية مطلقة لكانت دورة الاستيقاظ والنوم في الإنسان حوالى ٢٥ ساعة، ولكن ما يحدث هو أن هذه الدورة الذاتية التلقائية تضبط نفسها تبعاً لمؤثرات البيئة ولمؤشرات اليوم الطبيعي الذي هو ٢٤ ساعة تقريباً.. كيف يحدث هذا الانضباط الداخلي تبعاً لمؤشرات اليوم الخارجي؟ اتفق العلماء على أن ضوء الشمس يُثير بعض المستقبلات (receptors) في شبكية

---

(٣٧) Harold I Kaplan, Benjamin J. Sadock, Jack A Grebb Normal sleep and sleep disorders in Synepsis of psychiatry Williams and Wilkins, Baltimore Maryland, 7th edition 1994 pag 699-716.

العين (retina) وهذه بدورها وعن طريق الألياف العصبية الممتدة في عصب البصر (optic nerve) تؤدي إلى تثبيط تكوين وإفراز مادة الميلاتونين (Melatonin) وبحلول الليل وغياب ضوء الشمس ينشط إفراز الميلاتونين.. هذا التتابع بين تثبيط وتنشيط إفراز الميلاتونين هو ما يضبط الإيقاع الشخصي حسب ساعات النهار والليل الخارجية.

الساعة البيولوجية (Biological clock) تضبط أداء الجسم لوظائفه بحيث تنتظم دقات القلب في وحدة الزمن وكذلك عدد مرات التنفس، وتنضبط دورة الهرمونات بين الليل والنهار. يزيد إفراز الـ «ستيرويدات» (Steroids) بعد منتصف الليل لكي تهيء الإنسان لما ينتظره من نشاط وضغوط. ويزيد إفراز هرمونات النمو (growth hormon) في ساعات النوم العميق لكي تبني الخلايا وتعوض الطاقة المفقودة والمبذولة.

إن هذا النظام متجلياً من باب أولّي في تنظيم عمليتي النوم والاستيقاظ إذا عبر عن شيء فإنما يعبر عن اعتبار الكائن البشري ظاهرة كونية تتناغم مع باقي الظواهر الطبيعية في إيقاعها؛ حتى أن ثبات هذا التناغم يعتبر دليلاً على مدى صحة الكائن البشري، إذا اختل التناغم وشابه شذر من شذوذ، ألمّ بالإنسان خلل شديد، باختلاف ساعات النوم والاستيقاظ يختلف المزاج العام للإنسان والعكس بالعكس. ما أكثر البشر الذين ترتبط نوعية أنشطتهم بساعات معينة من اليوم.. هذا شخص يحب القراءة في وقت معين، وآخر يمارس الرياضة في وقت آخر، ترتبط عند البعض كفاءة الاستذكار بساعات معينة وتكون شهيتهم للطعام أكثر نهماً في ساعات أخرى.. حتى الصلاة.. الصلاة نفسها ترتبط بمواقيت في كل يوم، لحظات انكشاف الحجب بيننا وبين الخالق العظيم هي أيضاً تشكل نغماً

في سيمفونية التوافق الأخاذ بين الإنسان والكون.

يعتبر اضطراب التناغم بين الزمان الذاتي وبين الزمان الكوني نذيراً بالسقم أو قد يكون إرهاصاً بابداع مرتقب، والابداع في هذه الحالة ما هو إلّا خروج عن حدود القهر الزمني المحدد مسبقاً. ما أكثر ما استيقظ العباقرة من البشر من نومهم لتسجيل إلهامات ألحّت عليهم إلحاحاً حتى أجبرتهم على كسر الإيقاع المنتظم الرتيب القاهر. وهنا نذكر عبارة الشاعر الإنجليزي وردز ورث (Words worth) حين يخاطب الليل... «تعالَ.. تعالَ أيها الحاجز المبارك بين يوم ويوم... الأب الشرعي والحنون للأفكار الجديدة والحياة الممتعة».

ينتظم إيقاع اليوم بدورة هرمونية يومية، كذلك ينتظم الإيقاع الشهري عند الأنثى بدورة هرمونية شهرية. وكما يعتبر اضطراب دورة الإيقاع اليومي مؤشراً إما للمرض أو للإبداع، نرى أيضاً في اضطراب الدورة الهرمونية الشهرية عند الأنثى نذيراً إما بالمرض أو بالإبداع.. ألا تتوقف هذه الدورة خشوعاً وخضوعاً لتكوين الجنين حتى يولد ويرضع من ثدي أمه، لا يتمّ مولد كائن بشري جديد إلّا بالخروج على الإيقاع الرتيب المحكم وعلى نفس النحو يكون الإبداع مؤسساً على زمان ذاتي غير منصاع بالضرورة لقهر الزمان الخارجي.

إن الإحساس بذاتية الزمان خاصة عند الأدباء والفنانين لم يكن ليتبدد أبداً، وفي أعمالهم ما يشير إلى قدرتهم على استدعاء الماضي أو استشراف المستقبل. إنهم يبثون الحياة في الزمن غير الحاضر حتى يصبح جزءاً من الواقع الحاضر. عند المبدعين، زمانهم الذاتي لم يعد خاضعاً للمفهوم النيوتوني لزمان موضوعي مطلق معياري موحد وشامل للكون. لقد توصل أينشتين في نظرية النسبية إلى أن مفهوم الزمان المطلق مفهوم غير كاف

بالمرة، لقد رأى أنه لا بد من إعادة تفسير زمان شيء ما في حدود النقطة أو الحيز الذي يشغله من المكان، وهذا هو كنه مفهوم «ديناميكية المكان» أو هو مضمون فكرة «متصل الزمان - المكان» التي استحدثها الرياضي منكوفسكي (Minkowski)[٣٨].

الزمان الذاتي هو الزمان كما يعيشه الفرد وكما يعيه ويدركه، فكرة لها ارهاصاتها في فلسفة القرن الثامن عشر. رأى بركلي (Berkeley) أنه لا وجود لتجربة مباشرة في إدراكنا للزمان ولكن إدراكنا يكون دائماً مرتبطاً بتتابع الأحداث. كانت رؤية كانت (Kant) أن الزمان ليس خاصية للعالم الخارجي ولكنه مقولة من مقولات الذهن وضرورة بها نرقب خبراتنا وحياتنا. ما أقرب هذا الرأي لما نشعر ونحس به في حياتنا اليومية. ألا تشوه الانفعالات والحالة المزاجية إحساساتنا بالزمن وبالتتابع تشويهاً جسيماً. أثبتت إحدى الدراسات النفسية أن الاكتئاب يؤدي إلى إدراك مرور الزمن ببطء ويحدث العكس في حالات القلق النفسي[٣٩].

ميّز الفيلسوف الفرنسي هنري بيرجسون (Henri Bergson)[٤٠] بين الزمان العلمي وبين ما أسماه الديمومة الحقة (la durée réelle) أو الزمان المعاش، وهو زمان نفسي شعوري في طبيعته وسلوكي في نظامه؛ وكانت

---

(٣٨) كولن ولسن. فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة فؤاد كامل. عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢م، ص ١٤٨.

(٣٩) Kitamura T, Kumar R, Time estimation and time production in depressive patients. Acta Psychiat. Scand. 1983, 68: 15-21.

(٤٠) هنري بيرجسون (Henri Bergson) ١٨٥٩ - ١٩٤١م. فيلسوف فرنسي وأحد ممن مهدت أعمالهم لبزوغ الفلسفة الوجودية بعد الحرب العالمية الثانية. اعتبر أن الحدس هو الوسيلة الأولى لمعرفة الحياة والتعرف على الزمن المطلق. من أهم أعماله «المادة والذاكرة» ١٨٩٦م. «تطور الخلق» ١٩٠٧م.

لهذه الخلفية الفلسفية تداعياتها الإبداعية التي برزت من خلال بعض الأعمال الأدبية التي أنطوت على فكرة أن عقل الإنسان هو أيضاً مؤثر بنفس القدر على هيكل الزمان الخارجي. إننا نلاحظ المنطق الفريد للزمان الفعلي في رواية جيمس جويس (James Joyce) يقظة فينيجان (Finnegan's Wake) وقد سلطت الوجودية الأضواء على المفارقات اللامعقولة المرعبة في موقف الإنسان من الزمان. وتجلى هذا في مؤلفات تمتد من أسطورة «سيزيف» (١٩٥٠) لمؤلفها البيركامي حتى مسرحية «في انتظار جودو» (١٩٥٢) تأليف صمويل بيكيت. كلها تجليات أدبية للكيفية التي طرحت بها الثقافة الجديدة جانباً مفاهيم الزمان التقليدية[٤١].

الزمان الذاتي هو طاقة افتراضية يولد بها الإنسان فتؤثر في نشاطاته تبعاً للمرحلة التي يمر بها وقد تكون رؤيتنا لشخص تبدو عليه ملامح الشيخوخة وهو لم يتجاوز بعد منتصف العمر شاهداً على نفاد طاقة الزمن في هذا الشخص حتى أصبح يمارس الحياة وكأنه مشرف على نهايتها، على العكس من شيخ هرم يشيع في المكان حوله أجواء المرح والنشاط، إن هذا الأخير ما زال متمتعاً بفيض من طاقة الزمان العاملة فيه.

في كل مرحلة من مراحل العمر وبالإتساق مع الزمان الذاتي يمكننا أن نرصد نشاطاً فكرياً أو إبداعياً. إن تقدم السن بالإنسان ليس حاجزاً أو عائقاً يقف دون الإبداع. كثير من الإنجازات الكبرى في ميادين مختلفة قام بها أناس في مراحل متقدمة من العمر. وتشير الدراسات المنهجية إلى أن الإنجازات الإبداعية الخارقة في الميادين العلمية كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء تتم على أيدي أشخاص في العقد الرابع من العمر، بينما الإنجازات

---

(٤١) كولن ولسن. فكرة الزمان عبر التاريخ. ترجمة فؤاد كامل. عالم المعرفة. الكويت ١٩٩٢م. ص ٤٨ و٤٩.

الإبداعية في المجالات الإنسانية مثل السياسة والفلسفة والفقه تتم في مراحل أكثر تقدماً من العمر. وبالرغم من الاعتقاد السائد عن ارتباط تقدم السن بنوع من الحذر والحيطة يصلان إلى حدّ الجمود في السلوكيات بما يسفر عن تقلص العلاقات الاجتماعية، فإن هذه الظاهرة يمكن إرجاعها إلى العرف الاجتماعي السائد عن الدور المتوقع من كبار السن، ويمكن ألا يكون راجعاً إلى خصائص ذاتية في الأشخاص بحد ذاتهم؛ خاصة وأن كثيرين من الشيوخ يجتازون هذه المرحلة بنجاح ينعكس على تصرفاتهم وعلاقاتهم التي يحتفظون فيها بجانب كبير من حدة التفكير ويقظة العقل وثراء حياتهم الاجتماعية بتوطيد عديد من العلاقات خاصة مع من يصغرونهم سناً(٤٢).

وعن الإحساس المرهف للفنان المبدع بالزمان الذاتي ينقل زكريا إبراهيم عن الرسام الياباني «هوكوساي» ما كتبه قائلاً: «لقد كان لديَّ منذ نعومة أظافري ولع شديد برسم أشكال الأشياء، وحينما بلغت الخمسين من عمري كنت قد أصدرت عدداً هائلاً من الرسوم، ولكن كل ما انتجته قبل سن السبعين ليس جديراً بالاعتبار، وحينما بلغت الثالثة والسبعين من عمري كنت قد تعلمت الشيء القليل عن التكوين الحقيقي للطبيعة والحيوانات والنباتات والطيور والأسماك، وتبعاً لذلك فمن المؤكد أنني حينما أصل إلى سن الثمانين سأكون قد حققت مزيداً من التقدم، وأما حينما أبلغ التسعين فسيكون في وسعي أن أنفذ إلى سر الأشياء، أما إذا قدر لي أن أصل إلى سن المائة فإنني بلا شك سأكون قد بلغت مرحلة الإعجاز، وفي سن العاشرة بعد المائة فإن كل ما سوف يخطه قلمي حتى

---

(٤٢) أحمد أبو زيد. الظاهرة الإبداعية، عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر. العدد الرابع، ١٩٨٥ ص ١٣.

ولو كان مجرد نقطة صغيرة أو خط قصير لن يكون إلّا مخلوقاً حقيقياً عامراً بالحياة...» سجل هذا الفنان هذه الكلمات وهو في سن الخامسة والسبعين ووقع تحتها بامضاء «الرجل العجوز المصاب بجنون الرسم»[٤٣].

الخوف من الزمان

الموت والحرية والعزلة واللامعنى، هي الهموم الكبرى والنهائية للإنسان في سياق الفلسفة الوجودية. ولكن من بينها جميعاً يأتي الموت في المقدمة، وربما لا يخشى الإنسان الشيخوخة إلّا لأنها ارتبطت في الأذهان بمعنى النهاية وفوات الأوان. حين تركز منظومة القيم في المجتمع على أهمية الكسب والإنتاج يزداد الرعب من الشيخوخة لأنها تنطوي بالتأكيد على قليل من الكسب وقليل من الإنتاج. وتخف حدة هذا الرعب نسبياً في المجتمعات الشرقية التي تعترف بـ.. وتقدر قيمة الحكمة والخبرة في مناخ نادراً ما يفقد الشيوخ فيه إحساسهم بمبررات وجودهم.

إن القلق الوجودي (existential anxiety) هو عرض لوعي الإنسان بمصيره الشخصي الذي يمضي به إلى العدم. في كل لحظة تمر بها ينفتح أمامنا للعدم باب جديد، وما العدم سوى السكون في وحدة الزمن. العدم هو أن يكون الزمان قاهراً وليس مقهوراً واختيار الإنسان في كل لحظة أن يكون فاعلاً هو اختياره لأن يقهر الزمان، أما اختياره لأن يكون مفعولاً به فهو اختيار لأن يرضخ لقهر الزمان. لهذا يقول الفلاسفة الوجوديون إن القلق هو دوار الحرية. ومن ثم أوجد البشر للحرية موضعاً على محور

---

(٤٣) زكريا إبراهيم. مشكلة الحياة. مكتبة مصر، القاهرة، طبعة أولى ١٩٧٥، ص ١٥٣.

الزمان انطلاقاً من حضن القلق من الزمان. إن الاختيار يصحبه القلق في كل لحظة لانعدام المعايير المحددة مسبقاً، ولأن الاختيار ينطوي بالضرورة على تحمل المسؤولية. وإذا أعدنا صياغة القضية السابقة، بدلاً من أن نقول إنه في كل لحظة ينفتح أمامنا للعدم باب جديد، نستطيع أن نقول إنه بالحرية ينفتح أمامنا في كل لحظة للوجود باب جديد. بهذا المفهوم الأخير يصبح القلق من الزمان حافزاً على الإبداع، مقارنة بالقلق العصابي (neurotic anxiety) الذي هو مثبط للإبداع ويقف في سبيله عائقاً.

إن معظم الخبرات الإنسانية من قلق واكتئاب وفرح تأخذ مكانها في بُعْد الزمان أكثر من كونها واقعة في المكان. يطرح أحد الأطباء النفسيين الفرنسيين يوجين مينكوفسكي (Eugene Minkawski)، حالة من الحالات المرضية التي توضح أهمية البعد الزمني في الخبرات النفسية المرضية. يرى مينكوفسكي أن حجر الزاوية في الشعور بالاكتئاب هو أن المريض لا يستطيع أن يرتبط بـ... أو أن يعي امتداد الزمن. لهذا يفقد المريض القدرة على التطلع نحو المستقبل وتضعف علاقته بالماضي وتصبح حياته في كل يوم من أيامه بمثابة جزيرة منعزلة عن الأمس وعن الغد.

يقول هوبرت مورير (Hobert Mowrer) إن الارتباط بالزمن هو خاصية مميِّزة للشخصية الإنسانية، بمعنى أن هذا الارتباط يعني القدرة على أن نستدعي الماضي إلى الحاضر. ويتفق الوجوديون من المعالجين النفسيين مع هنري بيرجسون (Henri Bergson) على أن «الوَقت هو قلب الوجود» وعلى هذا يصبح الخطأ العظيم في هذا العصر أننا نفكر في أنفسنا باعتبار أننا موجودون في المكان وكأننا مواد يمكن أن توضع هنا أو هناك؛ ومن هذه الزاوية نفقد علاقتنا الوجودية الحقيقية بأنفسنا وبالبشر من حولنا. إن الرؤية

الميكانية للذات تؤدي إلى فقد الذات الحقيقية.. «إن اللحظات التي نمتلك فيها ذواتنا نادرة وهذا ما يجعلنا نادراً ما نكون أحراراً»[٤٤].

إن معظم الخبرات المهمة عند الإنسان تتحقق في تلك اللحظات الآنية (immediate) التي يحدث فيها خرق للتواتر المعتاد الرتيب للزمن، مثل تلك اللحظات التي تستنير فيها بصيرة الإنسان أو تستقبل حواسه مدركات جميلة ورائعة وأخّاذة. هذه البصيرة المتقدة وهذا الإدراك المتمكن يخبرهما الشخص في لحظة، ولكنه يمكن ألا ينساهما طوال حياته لأنهما يشكلان معاً خبرة بزوغية (emergentive experience).

إن وجود الإنسان وتطوره يتطلبان البزوغ المتتابع، بمعنى أن يتمرد الشخص على سجن الزمن الممل، تجاوزاً للماضي وعبوراً بالحاضر ووصولاً إلى المستقبل، ومن المفترض ألا تتوقف هذه الخبرات البزوغية إلّا في حالة السقم. وعلى هذا الأساس يفسر جولدشتين (Goldstein)[٤٥] حالات العصاب التي تنتاب المحاربين باعتبار أن إصابات الرأس مهما كانت طفيفة إلّا أنها تؤثر على القشرة المخية الأمامية (Frontal Cortex) بالطريقة التي تؤدي إلى توقف لحظي عن القدرة على التفكير المطلق الحر أو عن إدراك التتابع الزمني؛ يتمحور المصاب حول خبرة مثبتة وهي مشهد أو واقعة الإصابة، هذه الخبرة تُلِحّ عليه وتعاوده بين الحين والآخر وهذا ما يظهر بهيئة أعراض مختلفة عند المصابين بداء «اضطراب ما بعد الحادثة»

---

(٤٤) عن هنري بيرجسون. ذكرت في Rollo May; Existential psychotherapy.

(٤٥) كيرت جولدشتين (Goldstein) ١٨٧٨ - ١٩٦٥م. ألماني الأصل، درس الطب، عمل أستاذاً للطب النفسي وهاجر إلى أمريكا ١٩٣٥م. آخر مؤلفاته كانت عن اللغة واضطراباتها . وهو مؤسس نظرية العضوانية (Orgnismic) التي تقول بأن الكائن الحي نشاطه كلي وغير متجزىء إلى نشاط نفسي وآخر عضوي.

.(Post Traumatic Stress disorder)

يرى جولدشتين أن القدرة المميزة للإنسان العادي هي أنه يستطيع أن يهيىء نفسه لما وراء الموقف الآني، ذلك الموقف الذي هو محدود بالزمان والمكان الحاليين. إنها تلك القدرة المميزة على التفكير في إطار الممكن، لأن فقدان رؤية الممكن تترك الإنسان محاصراً في موضع ضيق يتقلص دوماً وفي زمان مبتور يتحول تدريجياً إلى ساتر يحجب المستقبل. وهكذا بفقدان القدرة على عبور الموقف الآني يفقد الإنسان حريته وجودياً وقد يصير نهباً لشتى أعراض الاكتئاب والقلق والخوف(٤٦).

إن قدرة الإنسان على تجاوز الزمان.. ماضياً ومستقبلاً، تعد من أهم خصائص الوعي البشري ويتجلى هذا في أبسط السلوكيات الحياتية اليومية حتى أن كون الإنسان قادراً على أن يعطي وعداً للوفاء بمتطلبات معينة في المستقبل، أو أن يلزم نفسه بمواقف مستقبلية... هذه القدرة هي أكثر ما تكون دليلاً على علاقته الوطيدة بنفسه؛ إنها تعني أن الإنسان قادر على إدراك أبعاد وجوده في الزمان.

عندما تهتز ثقة الإنسان بنفسه في الزمان يصبح غير قادر على أن يلزم نفسه أو أن يعد نفسه بالمستقبل، ويفشل في أن يتذكر من ماضيه أي موقف جميل. إنه يسرف في الغوص في أعماق كئيبة من الماضي ويخطو حثيثاً نحو مستقبل أكثر كآبة.

حين تمتد رؤيتنا للذات الإنسانية في محور الزمان تصل بنا إلى النهاية المؤكدة ألا وهي «الموت». إن الموت بلغة الوجوديين هو أثقل الهموم

---

(٤٦) Rollo May, Irvin Yalom. Existential psychotherapy in Raymond J Corsini and Danny Wedding Current psychotherapies. USA. FE Peacoch Publichers inc. 4th ed. 1989. pag 369.

النهائية (Ultimate Concerns). الموت هو حقيقة مرعبة في حياة كل فرد تتركه في صراع حقيقي ودائم بين وعيه بالموت المحتم ورغبته الشبقة في أن تستمر الحياة. ويخطيء من يظن أن الموت لا يطل علينا إلّا بعد عبور أزمة منتصف العمر أو حين نداني مشارف الشيخوخة. الحقيقة هي أن الموت يلعب دوراً هاماً في وجودنا الداخلي منذ سني الطفولة. إن الطفل حينما يصرخ وهو يلهو فإنما هو يعبر عن همه الخاص بالموت، إنه يفصح بطرق كثيرة وبسيطة عن رعبه من المحو أو الطمس والزوال وهو ما يتمثل أحياناً في صورة الخوف من الوحدة أو من الظلام والحيوانات.

إن المرعب في الموت هو أنه يؤكد موقفاً من العزلة الحقيقية للإنسان. حين يزور ملاك الموت أي شخص مبشراً إياه بأن عليه أن يحج حجته النهائية نحو الآخرة، لا جدوى من التوسل من أجل سويعات أطول، ولا سبيل لاصطحاب مرافقين. إنها رحلة فردية لأن الموت برزخ لا يسمح إلّا بمرور الفرد وحسب مجرداً عن كل ما يمتلكه؛ ومع أن التراث الديني يعوّل على سيرة الشخص وأعماله الخيرة إلّا أن كل هذه القيم تتبع المتوفي ولا تحول دون الموت وهذه هي القيمة الأخلاقية الحقيقية في كنه الموت.

وبالرغم من هذا الرعب الماحق إلّا أننا جميعاً لا نحيا.. أنا لا أكتب وأنت لا تقرأ ولا نأكل ولا نعلم ولا نعمل ولا نكسب ولا نخطط للمستقبل القريب والبعيد... إلّا لأننا قادرون على إنكار (Denial) رعب الموت بالرغم من الوعي العميق بحقيقته. إننا كلنا نعيش بوهم جماعي هو «وهم الخلود» (illusion of immortality). لولا هذا الوهم ما كان يمكن للبشر أن يعيشوا[٤٧].

---

(٤٧) المرجع السابق ص ٣٨٦ ـ ٣٨٩.

خلاصة

منذ بدء الخليقة أدرك الإنسان محدوديته بالنسبة للزمن، وضع له مقاييس وابتكر فكرة الدورانية التي لم تكن كافية للتغلب على رهبة المحو والاندثار. وجاءت الأديان السماوية لكي تعدّل الموقف، ولكي يصبح الزمان نفسه مخلوقاً، والله خالق الإنسان هو نفسه خالق الزمان. ولكن هذا الحل الإيماني العام كانت تلزمه حلول ذاتية لإحساس الإنسان بضعفه إزاء الزمان. وجاءت فكرة الزمان الذاتي بما تنطوي عليه من نسبية وما تعتمد عليه من وجود ساعة بيولوجية ذاتية تتسق مع المؤشرات البيئية الطبيعية المحيطة.

في رحلته اللاهثة أبداً كان على الإنسان أن يعبر المواقف الآنية وأن يربط ماضيه بما ينتظره في مستقبله.. وبقي أمامه رعب الموت، حقيقة لا سبيل لإنكارها، وكان عليه أن يبدع الكيفية التي يتحقق بها وجوده رغم أنف الموت القاهر فتمثل وهم الخلود واستطاع الإنسان أن يشكل من تصديقه للموت واعتقاده في وهم الخلود ولافاً مكنه من العبور من موقف سليمان الحكيم... «الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس»؛ إلى أنه أصبح ينظر إلى الموت باعتباره سبباً كافياً لأن يخلع كل منا على حياته معنى عميقاً، لأن حياة الشخص لا تعني شيئاً لو كانت مستمرة إلى ما لا نهاية.

الزمن يقهر الإنسان ببعده الطولي من الأزل إلى الأبد ولكن الإنسان يقهر الزمان بالإبداع، باللحظات والخبرات البزوغية التي يحطم فيها التواتر أو الإيقاع الرتيب. بتأكيد الوجود عمقاً في وحدة الزمن.

مُعبِّراً عن إحساسه بالزمن... بتهاوي صرحه أمام الإبداع... يقول إدوارد الخراط... «ليس فيه عودة ذلك البحر، وتلك التي معي. هما البدء الذي

لا يزول ولا تدور به دورة ما. والبدء أصلاً قائم دون أن يكون ماضياً ولا حاضراً وليس له مستقبل. هو الآن فقط دون أدنى حس أنه الآن. عصا سحرية قد محت عنه المستقبل الذي أصبح ماضياً فيما بعد والذي لم يطرأ قط بعد أن كانت معي.. وكان هناك سلام ونور الصبح الرائق...، ...، ... ليس للحلم زمن.. ليس حلماً... ليس هناك زمن»[٤٨].

(٤٨) إدوارد الخراط، اسكندريتي، دار ومطابع المستقبل. الفجالة والاسكندرية ١٩٩٤، ص ١٢٠.

الفصل الثاني

الإبداع

١ ـ العملية الإبداعية

كثيراً ما تحيرنا الألفاظ فنتوه في متاهاتها، أو تتوه في عقلنا حين لا تجد مفهوماً واضحاً تسكن إليه ويحددها. يتحدث البعض عن الإبداع أو عن الخلق الفني أو عن الإبتكار العلمي، تختلط المعاني وتترادف وتظل المسألة محيرة.. وفي الحقيقة يشير تعقد الموضوع إلى عدم اتفاق العلماء على تحديد مفهوم للإبداع. ويبدو أن كلمة إبداع (creativity) بهذا المعنى قد ظهرت في أوروبا في عصر النهضة لكي تشير إلى كل ما هو أصيل ومبتكر وإلى حد ما مثمر. وقد أدّى التباين في تعريف الإبداع إلى زعم خاطىء بأنه عملية لا يمكن دراستها علمياً لاختلاف المعيار الذي يمكن أن تقاس به حتى أن كانت (Kant)[١] في كتابه «نقد الحكم» يشير إلى أن الإبداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة بها، وهو يرى أن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صنعه لا يمكن التنبؤ بها ومن ثم لا يمكن تعليم الإبداع تعليماً منطقياً[٢].

---

(١) إمانويل كانت Kant (١٧٢٤ ـ ١٩٠٤م) فيلسوف ألماني تأثر بكل من هيوم وليبتز وروسو من أهم أعماله: «نقد العقل المجرد» ١٧٨١، «نقد العقل العملي» ١٧٨٨، «نقد الحكم» ١٧٩٠، «ميتافيزيقيا الأخلاق» ١٧٩٧م.

(٢) أحمد أبو زيد، الظاهرة الإبداعية، عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع عشر، ١٩٨٥م، ص ٣ ـ ٢٤.

يمكن رؤية العملية الإبداعية باعتبار أنها شكل من أشكال النشاط العقلي المركب الذي يتجه الشخص بمقتضاه نحو الوصول إلى صورة جديدة من التفكير اعتماداً على خبرات وعناصر محددة. يعتبر الإبداع قدرة على التفكير في نسق مفتوح وقدرة على إعادة تشكيل عناصر الخبرة في أشكال جديدة، سواء كانت أدبية أو فنية أو علمية. وهذا النوع من النشاط العقلي يعتمد بالضرورة على عدد من القدرات الفرعية الأخرى مثل القدرة على الإحساس بوجود مشكلة، ثم القدرة على انتخاب واختيار الحلول الملائمة ثم وضع تصورات أو تخيلات جديدة، وتتوج هذه القدرة بمتابعة الجهد العقلي في المجال نفسه بالرغم من احتمالية ورود ما يشتت التركيز.

الإبداع هو على نحو ما نشاط شامل للشخصية يهدف إلى توسيع نطاق الخبرة الإنسانية إما بالمتعة الجمالية كما في الفن، أو بفهم الطبيعة وتوقع ظواهرها والإنتفاع بها كما هو الحال في العلم. يهدف النشاط الإبداعي إلى إشباع رغبة أو بحث موضوع جديد أو حالة أو خبرة جديدة.. أو يهدف إلى إيجاد ما ليس من السهل الحصول عليه أو كشف ما غَمُضَ على السلف، وفي كنف هذا النشاط الشامل للشخصية قد يتحقق فعلاً حل لبعض الصراعات النفسية الأساسية في شخصية المبدع. أي أن الإبداع إما أنه يستخدم إيجابياً لإشباع حاجات نفسية داخلية أو أنه يخدم مطالب اجتماعية وبيئية.

في تناول أصيل ومختصر لمفهوم الإبداع يرى وينكوت (Winnicott)[3]، أن الإبداع هو أن تأتي للوجود بفكرة جديدة أو جماع

---

(٣) رولاند وينكوت Winnicott (١٨٩٧ - ١٩٧١م)، من أهم مفكري المدرسة البريطانية في مجال العلاقة بالأشياء object relation وله نظرية في تعدد التنظيم النفسي =

جديد (new- synthesis). وبحد تعبيره تنطوي هذه العملية على محاكاة لقدرة الطبيعة في الحياة الأولى، وهذه القدرة الإبداعية عند الإنسان، على غير حالها في الطبيعة، قابلة إما للاستمرار أو للتوقف على حسب ما وصل إليه هذا الإنسان في أطوار النمو والنضج النفسي(٤).

في محاولة لإعادة الظاهرة الإبداعية المركبة إلى عناصرها الأولية التي تتداخل وتتكامل معاً تجدر الإشارة إلى كل من.. العمل الإبداعي أو المحصلة الإبداعية (creative product)، والعملية الإبداعية (creative process) والشخص المبدع (creative person)، وأخيراً الموقف الإبداعي (creative situation). ويذهب البعض إلى إضافة عنصرين آخرين هما ما يطلق عليهما الإبداع الكامن (potential creativity)، والإبداع الحقيقي والفعلي (actual creativity) وإن كنا سنتناول في ما بعد بقدر من التفصيل التركيز على ضرورة الفعل التحقيقي حتى يولد الإبداع.

يجب التركيز في كل الأحوال، في معرض تناولنا للظاهرة الإبداعية، على عنصر الجدة (novelty). يؤكد معظم العلماء على أهمية الجدة التي تشير إلى الأصالة والإبتكار. وهذا ما يثير كثيراً من التساؤلات عن المقصود بالجدة، هل تكون الجدة منسوبة إلى شخص المبدع وحده؟ أو لغيره من الناس؟!، هل تنسب الجدة للمجتمع الذي ينتمي إليه المبدع أم تنسب لما عداه من ثقافات أخرى؟ أم إلى الجنس البشري كله؟ ومع

** multiple self organization تتضمن مفاهيم: النفس الحقيقية والنفس الزائفة والشيء الانتقالي والفراغ الانتقالي، وله إسهاماته العديدة في مفهوم الإبداع.

(٤) Alice Lombardo Mahr. Greativity: a work is progress Psyche analytic quarterly 1993; 239-261.

تسليمنا بضرورة معيار الجدة في الإبداع فهو لا يكفي بنفسه دون أن تكون الجدة مرتبطة بالقدرة على التكيّف مع الواقع بحيث يكون العمل الإبداعي استجابة لمشكلة معينة، أو يقدم حلاً لصراع ما يعاني منه الشخص المبدع أو بيئته. بمعنى أن الجدة يجب أن تكون مفيدة ونافعة. لا ينشأ العمل الإبداعي من فراغ ويجب ألا يكون بعيداً عن الواقع الاجتماعي والثقافي، وأن يكون معبراً بدقة عن التجربة الذاتية ويكون قادراً على نقل وتوصيل هذه التجربة للآخرين شريطة أن يتم هذا بنوع من الرشاقة في التعبير والجمال في الشكل.

إذا كان بعض علماء النفس يرون في الإبداع تحطيماً للمألوف وخلقاً لأشكال جديدة، فإن أصحاب النزعة الحضارية في تفسير الفن لا يُسلِّمون بوجهة النظر السابقة. ولكنهم على العكس يرون أن عملية الإبداع تنطوي على تحصيل تدريجي لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية، وهذا هو ما يحتم اندماج كل المعطيات الحضارية التي ينتمي إليها المبدع لكي تؤثر في شخصيته وسلوكه لا عن طريق التأمل الشعوري فحسب بل أيضاً عن طريق التأثير اللاشعوري.

إن رؤية المحصلة الإبداعية في إطار خلفيتها التاريخية والاجتماعية يعيننا على محاولة إرجاع ما فيها من صور إلى أصول أو مقدمات إما في شخصية المبدع ذاته أو في الوسط المحيط به بشقيه المادي والمعنوي. وعندما نهتدي إلى بعض تلك الأصول أو المقدمات تتحول نظرتنا إلى معيار الجدة والأصالة في العمل الفني من نظرة مطلقة إلى نظرة نسبية. إن أصالة الفنان هي في جميع الأحوال نسبية لا تمثل ابتكار أفكار جديدة كل الجدة بقدر ما تمثل توليفاً بين أفكار قديمة أو تطويراً لها. وإذا كان الفنان نفسه كثيراً ما يعتقد أنه يخلق من لا شيء، فإن سبب هذا الاعتقاد

يرجع إلى استحالة أن يفطن الفنان إلى المصادر الإيحائية اللاشعورية التي تنشط طوال مراحل الإبداع. وأرى أن تركيز المبدع على معرفة كنه أو مصادر إلهاماته قد يعوقه تماماً عن مواصلة الإبداع بتلقائية وبكارة.

في بعض الأحوال يمكننا إرجاع أصالة الفنان إلى التوفيق بين عناصر فنية مُشتعارة من طرازين معاصرين متنافسين دون أن يشعر الفنان بوضوح هذه العملية التوليفية التي يقوم بها، وهذه الظاهرة بصفة عامة تقودنا إلى التنويه بأهمية النقد الواعي والمستبصر الذي يمكنه أن يضيف الكثير إلى المناخ الإبداعي إذا استطاع أن يُضيء هذه الحنايا المظلمة أمام عيون المبدعين والمتلقين(٥).

من الواضح أنه في كل ما أتى به الإنسان لم يكن هناك ما يمكن أن تنطبق عليه مواصفات الجدة والبكارة بكل شروطهما، إلاّ أنه في سبيل تجاوز هذه المتاهة وفي حدود الإلمام بيقين ما تحمله من شكوك إلى النفس البشرية في كل ما سبق وانتجته يداها، تصالح البشر مع اللفظ واتفق الناس على تخطي العقبة في سبيل أن يسمحوا لأنفسهم بأن تسكنها البهجة وتغشاها الفرحة بميلاد الجديد المُبْدع المبتكر. أصبحت الإنتاجات الفكرية أو الفنية أو التقنية هي صور أو نماذج لما يصنفه البشر تحت قائمة إبداعاتهم.. أصبح الموضوع الجديد الذي يأتي به المفكر إلى ساحة الجدل الإنساني.. إبداعاً، وكذلك الصورة أو المقطوعة الموسيقية أو قصيدة الشعر التي يضعها الفنان في مجال الإمتاع الوجداني للآخرين. بالرغم من أن كل فكرة جديدة في عقل الفرد هنا والآن لها سابقاتها أو

---

(٥) زكريا إبراهيم، مشكلة الإبداع الفني في مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، طبعة ثانية ١٩٦٧م، ص ١٥٢ ـ ١٥٥.

مرادفاتها هناك أو في زمن آخر. وكل صورة فنية جديدة أمام العين لها إرهاصاتها الهائمة في خيال الفنان ذاته وفي أخيلة المشاهدين أيضاً وإلا ما كان هناك تواصل بين المبدع والمتلقي. إنها فرحة اللقاء أو لنقل فرحة الاستحواذ على المفتقد غير مُحَدَّد المعالم، هذه الفرحة هي ما تدفع الإنسان إلى أن يصيح بتلقائية.. «الله».. ولسان حاله يقول.. يا أيها الخالق العظيم، يا من أتيت إليّ بكل جميل كان ينقصني وكنت أبحث عنه دون أن أعرفه..، وهكذا نجد أنه وفي كلمة «الله» يتأكد الارتباط بين طلاوة المبدع البشري وبين قدرة الخالق الأولى.

عندما ندلف إلى عملية التقييم النقدي للإبداع، بعد أن تناولنا عنصر الجدة، نجد أن هذا التقييم يعتمد على المستوى الذي وصل إليه المبدع في عمله. ويذكر حسن عيسى عن كالفن تيلور أنه وصف مستويات خمسة للعملية الإبداعية هي المستوى التعبيري، المستوى الإنتاجي، المستوى الاختراعي والمستوعى الإبداعي ثم المستوى البزوغي[٦].

المستوى التعبيري، جوهره هو التعبير المستقل عن المهارات والأصالة. وما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هو صفتا الحرية والتلقائية. ثم المستوى الإنتاجي، وهو مرحلة تالية للمستوى السابق تنمو فيه مهارات المبدع حتى يتمكن من إنتاج الأعمال الكاملة، ومعيار الإجادة في هذا المستوى هو الوصول إلى درجة معينة من الإنجاز على ألا يكون العمل مستوحى من أعمال الآخرين. أما المستوى الاختراعي فهو المستوى الذي لا يتطلب المهارة بقدر ما يتطلب المرونة في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بين أجزاء منفصلة كانت موجودة قبلاً. والمستوى الابتداعي هو الذي

---

(٦) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٩م، ص ١٧ - ١٨.

يتطلب قدرة على التصور التجريدي الذي لا يتأتى إلاّ عندما تكون المبادىء الأساسية مفهومة فهماً كاملاً حتى يتمكن المبدع من تحسينها وتعديلها، آخر المستويات هو المستوى البزوغي وهو أرفع صور الإبداع وينطوي على تصور مبدأ جديد تماماً في أكثر المستويات وأعلاها تجريداً.

الحدس..
او ... قفزة عبر الحدود

أخال أنه من التقصير أن نشير إلى عمل ما بوصفه وصل إلى المستوى البزوغي دون أن نشير إلى الخبرة الشخصية التي عاناها المبدع إبان مراحل الإبداع، وأذكر أنه ليس بجديد أن نُقرّ أن تحولاً ما في علاقة المبدع بمعطيات الطبيعة من حوله غالباً ما يكتنف ولادة الأثر الجديد.

ليس جديداً أن أذكر القارىء بمقولة «شيطان الشعر» المعروفة في المنطقة العربية منذ القدم وحتى يومنا هذا، حينما كان تغيراً ما يطرأ على وعي الشاعر ينبىء بـ... أو يصاحب الإلهام الشعري. المقصود بالوعي هنا هو إلمام الشخص بحدّة وبوضوح بكل معطيات الزمان والمكان والأشخاص الذين يحيطون به. وقد يكون المعادل لهذه الحالة التي كان يغيب فيها الشاعر عما وعمن حوله، هو أن يترك الشاعر الكثافة الشيئية والبشرية ويختلي بنفسه أو ينعزل حيث يتأهب للوضع مُشتلهماً ثم يعود بعد لأي لذويه وقد أضاف إلى رصيده ورصيدهم من الشعر إبداعاً جديداً. إنها درجة من درجات خفة الوعي بكل ما هو مادي وكثيف، وجاثم على الكيان المبدع، هذه الحالة هي ما تكتنف عملية الإبداع كلياً أو مرحلة منها على الأقل.

كانت طقوس علاج الأمراض عند «الشامان»[٧] تعتمد على إتّقاد الخيال وتجاوزه لحدود الواقع. كان لزاماً على الشامان أن يتمثل نفسه بصرياً وكأنه ذاهب في رحلة لكي يجد روح الشخص المريض ويعيدها إليه. دون هذا الخيال لا يمكن أن يتم الاتحاد بين الشخص وروحه، ذلك أنه حسب الاعتقاد الشاماني يعتبر هذا الاتحاد هو القضاء على الفوضى التي سببت المرض وهذه الوحدة بين الشخص وروحه هي سبيل الشفاء بديلاً عن عزل المريض خارج الجماعة. إن إبداع الشفاء بهذه الصورة مرتبط بقدرة على التصور المجازي أو حال من الانطلاق الروحي. نفس الخبرة نجد لها أثراً إذا ارتحلنا عبر المكان شرقاً إلى شبه القارة الهندية حيث العديد من الديانات أو الفلسفات الروحية كيما نجد في ممارسات «الناڤاهو» المبدأ نفسه؛ يشترك المجتمعون كلهم في تخيل بصري جماعي بهدف علاج الشخص المريض، والمقصود هو مساعدة الشخص على أن يصور نفسه سليماً معافى وأن يتخيل الجميع عملية استعادة المريض لمكانه المتناغم مع منظومة الطبيعة من حوله[٨].

ألوم نفسي أنني ذهبت بعيداً لأستعير من الغرب والشرق أمثلة ونسيت إرثاً صوفياً عظيماً تميّزت به مصر على وجه الخصوص في المنطقة العربية، ولأنه إرث مصري فهو مزيج من رهبانية المسيحية وتصوف

---

(٧) الشامانية دين بدائي في شمال آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب من الآلهة والشياطين وأرواح السلف. ويعتقد أن هذا العالم لا يستجيب إلا لطقوس وأدعية الشامان وهو الكاهن الذي يستخدم السحر للعلاج والسيطرة على الأحداث. وهناك اعتقادات وطقوس مماثلة عند الهنود الحمر في أمريكا.

(٨) شاكر عبدالحميد، المرض العقلي والإبداع الأدبي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ٤٣ ـ ٨٨.

الإسلام. ما حالات الوجد والمكاشفة التي يخبرها المتصوفون إلاّ أحوال تصدر عن شعور باطني عميق يستغرق الحياة النفسية كلها إلى نقطة واحدة ينجذب إليها الشعور ويتركز تركيزاً لا يكاد يجد له منه مخرجاً ولا عنه منصرفاً، وهنا يصبح صاحب الأحوال والمواجيد لا شغل له إلاّ بهذه النقطة التي تنجذب إليها كل محسوساته ومعقولاته. هذا الشعور الباطني أطلق عليه عالم النفس الكندي د. «بيوك» مسمى الحاسة العميقة (deeper sense) وهذه الحاسة العميقة عندما تمتلك زمام القيادة في إدارة اتجاه الوعي ينغمر الكيان الشخصي كله في حال من السعادة والانطلاق أو التواصل مع الكون. حالة يطلق عليها الوعي الكوني (cosmic consciousness)، وهي ملكة أخرى متمايزة عن أي ملكة أخرى في الإنسان، في هذه الحالة من الوعي المتجاوز ينظر المتصوف إلى الكون على أنه طائفة من المجالي التي تتجلى فيها الحقيقة الكلية فتأخذ هذه الصور المرئية وهذه الأصوات المسموعة بحيث أن الشاعر الصوفي تجده وكأنه لا يرى شيئاً ولا يسمع شيئاً إلاّ وله عنده تأويله الرمزي، وله عنده مفهومه المرتبط بمعنى من معاني الذات الإلهية. إن السباحة في هذا الشعور الكوني تجاوز للوعي بكل ما هو مُحَدد بقدرة العين على الإبصار والإنسان على السمع والأنامل على اللمس... يُقال عن «القديسة كاترين» (st. Catherine) إنها أملت كل حواراتها وهي في حالة من الوجد، ويقول «القديس أغناطيوس» (St. Ignatius) إن ساعة تأمل واحدة علّمته حقائق كثيرة تتعلق بالأشياء السماوية أكثر مما أفادته تعاليم رجال الدين جميعاً؛ عوداً إلى تصوفنا المصري بوجهه الإسلامي العميق، إلى «الجنيد» إذ يحاول شرح هذه الحالة المركبة من حالات النفس وما يكتنفها من سعادة وما تسفر عنه من إبداع... فيقول:

وقد كان يُطْربني وجدي فأفقدني
عن رؤية الوجد من في الوجد موجود
الوجد يُطْرب من في الوجد راحته
والوجد عند شهود الحق مفقود[٩]

لكي لا يتبادر إلى ذهن القارىء أن ذاكرتي أخذتني بعيداً في الماضي وأنني استسلمت لها بقدر قد يصحب معه تسرب الملل من التواتر المتشابه، أو أنني استسهلت أن أجترّ من تراث الماضي ما أعجز عن إيجاد برهان له في الحاضر، أقفز قفزة سريعة إلى عصرنا هذا وأعرض على القارىء ملخص بحث علمي نشر حديثاً يتناول العلاقة بين القدرات الفنية وحالات تغير الوعي[١٠]. يفترض الباحث أن هناك علاقة تبادلية بين الموسيقى وحالات تغير الوعي في الإنسان حيث تؤثر الموسيقى في بدء واستمرار التنويم الإيحائي (hypnosis)، وفي المقابل تثير بعض حالات تغير الوعي، القابلية للابتكار والتأليف والموسيقى، يعود الباحث إلى مسمر (Mesmer)[١١] الذي كان يستعمل الموسيقى في الجلسات العلاجية. وقد وجد كثيرون غيره أن استعمال الأصوات الرتيبة والموسيقى الخفيفة أثناء جلسات التنويم الإيحائي تشجع على الاستجابة للإيحاءات. وقد ترتب على ثبوت هذا الافتراض أن استعملت الموسيقى من قبل السلوكيين

---

(٩) محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٥م، ص ٦٢ - ٧٠.

(١٠) Michele Biasutti, Music ability and altered states of consciousness: an exprimental study, Inter J, Psychosoma 1990; 37 (1-4), 82-85.

(١١) فريدريك انطون مسمر Mesmer (١٧٣٤ - ١٨١٥م) طبيب نمساوي الجنسية يعتبر هو مؤسس التنويم الإيحائي الحديث.

في جلسات العلاج بالاسترخاء (relaxation). وهكذا أصبحت العلاقة بين تغير حدة الوعي ودرب ما من دروب الفن والإبداع ظاهرة لها ما يثبتها ويعضدها من الدلائل العملية. ثبت أن بعض الرسامين يبدعون بعض اللوحات مباشرة عند فراغهم من جلسات التنويم الإيحائي، وكذلك ثبت أن هذه الجلسات قد أسهمت كثيراً في إبداعات الموسيقي الروسي رحمانينوف (Rachmaninoff)[١٢]. وفي وجه من أوجه المغالاة عمد البعض إلى استعمال أنواع من المشروبات أو العقاقير التي من شأنها أن تخفف من حدة الوعي لكي يضعوا موسيقاهم أو يرسموا لوحاتهم. ونحن نذكر هذه المعلومة الأخيرة فقط من باب الإلمام بوجودها لأن ما يعنينا في المقام الأول هو أن نصل إلى ما أراد الباحث أن ينقله إلينا؛ إنه يقترح أن حالات التنويم الإيحائي (hypnosis) تؤدي إلى درجة أكبر من التركيز العقلي، حتى أنه يوصي المؤلفين والعلماء المبدعين الذين يعانون من أوقات طويلة من عدم الإنتاج بأن يستفيدوا من مثل هذه التمرينات والجلسات التنويمية.

عندما نتجاوز الحدود وتلتقط الآذان إيقاعات الزمن، نعود بصورة من الصور إلى حالة جنينية فيها إنصات لدقات قلب الأم، حالة كانت فيها العلاقة بين الجنين وأمه أقرب ما تكون إلى الامتداد والتواصل منها إلى وجود حاجز مهما كان شفافاً أو رقيقاً. من هذا الموقع تُبْدَع الموسيقى العالمية، ومن هذا الموقع وفقط يمكن للموهوب أن يرى غير المرئي، أن تلتقط بصيرته تلك الومضة المبدعة (creative flash)، ولكن أجد أنني محتاج إلى توضيح المسألة حتى لا تبدو وكأنها تحريض على..، أو دعوة

(١٢) سيرجي رحمانينوف Rachmaninoff (١٨٧٣ - ١٩٤٣م) موسيقي روسي، إتسم بالطابع القومي الرومانتيكي وغلبت عليه الكآبة.

إلى غياب الوعي أو خفته، أو تلميحاً لارتباط شرطي بين الإبداع وبين تغير الوعي. إن غاية المسألة التي أردت أن أسوقها بذكر أمثلة لها، من الشرق والغرب ومن القديم والحديث، هي أن لحظة الإبداع لحظة غير عادية، إنها لحظة مميزة ليست كمثيلاتها... إنها رحم شرعي لميلاد الجديد وبزوغه إلى حيز الوجود. إلاّ أنني أجدني أشعر بقصور هذه الحالة من التحول في الوعي بحد ذاتها عن أن تفي بمتطلبات الإبداع البزوغي. أكاد أتصور أن بزوغ الإبداع يتطلب حالة ما بين الوعي واللاوعي بحيث لا يكون المبدع مكبلاً بحدود ذاته. من جهة أخرى يتم الإبداع في وقت متجاوز من الزمن بمعنى أنه يتم في لحظة حبلى بنظرة بانورامية، غير محددة الأجل، لبعد الزمن في الحياة، كذلك يتم الإبداع في موقع حيادي، من المكان، حتى أن رؤيته تتجاوز حدود المكان لتستقبل ما هو أبعد مما تقدر الحواس البشرية العادية على استقباله.

هل يمكنني أن أفترض أن بزوغ الإبداع يتم في الموضع الذي يمثل قمة هرم؟! تلتقي عند هذا الموضع وتتقاطع الأوجه الثلاثة لهذا الهرم الواحد، الوجه الأول هو الفاصل الافتراضي بين الوعي واللاوعي، والوجه الثاني هو معطى المكان بالنسبة للإنسان، والوجه الثالث هو بعد الزمن في الحياة. بمعنى أن الموقف الإبداعي يتطلب حالة من الوجود فيما هي واعية إلاّ أنها غير معصوبة العينين عن اللاوعي كلية، ويتطلب الرسوخ في موضع من المكان إلاّ أنه متجاوز لما بعد حدوده، ويتطلب لحظة زمنية ولكنها تتجاوز مقياس الزمن. إن الموقف الإبداعي هو موقف مركب من حالة وموضع ولحظة.. حالة متجاوزة للوعي وموضع متجاوز للمكان ولحظة متجاوزة للزمان. إنه باختصار عبور أو تجاوز لحدود القهر الكبرى.. لأضلاع مثلث القهر، الذات والزمان والمكان.

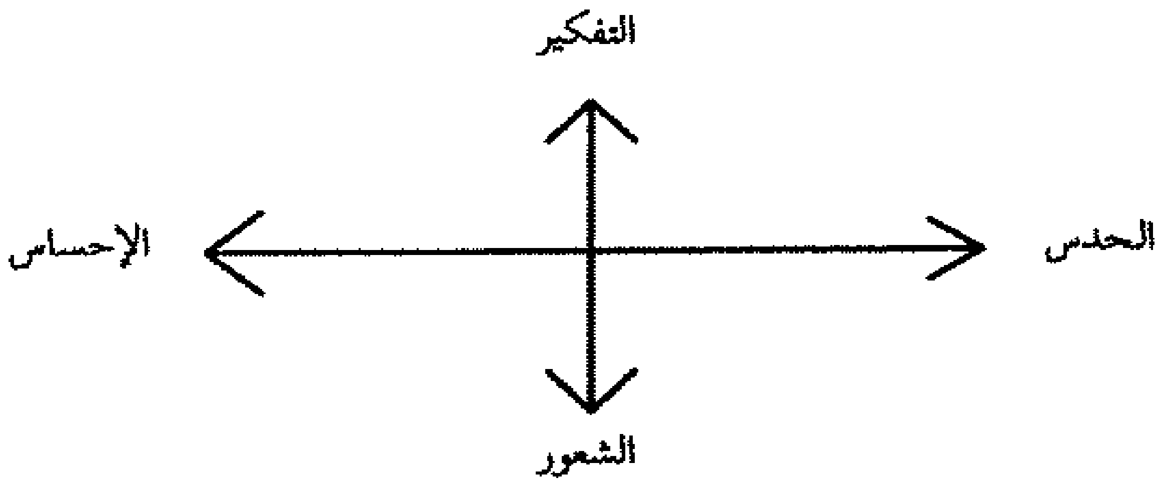
هذا الموقف المركب هو أقرب ما يكون شبهاً لما أسماه وينكوت (Winnicott) بـ النقطة غير المشكلة (formless point)، تعددت أسماء الحالة الإبداعية في أعمال المشتغلين والمنشغلين بهذا المجال، سماها اهرنزويج (Ehrenzweig) نقطة ما قبل الوعي المتميز (Undiffrentiated preconscious)، وسماها مات وبلانكو (Matte - Blanco) اللاوعي المتناظر (symmetrical unconscious) وهي يمكن أن تناظر العملية الأولى عند فرويد Freud (primary process) وهي عند بالينت (Balinet) التداخل المختلط المتناغم (interpentrating harmonious mix-up) عند ميلنر (Milner) الدوائر المتداخلة (overlapping circles) أو الفراغ الحامل (pregnant emptiness)، وأخيراً أطلق على هذه الحالة بيون (Bion) الفراغ غير المتشكل (formless void)(١٣).

أقول إنه في هذا الموقف متعدد التسميات تكون النفس أقرب ما تكون إلى التقاط الومضات المبدعة وتحويلها إلى آثار إبداعية، حال من الأحوال يعيد مرة أخرى إلى الأذهان وبقوة حالات الوجد الصوفية، حالة تسمح للنفس أن تلجأ إلى اللاتكامل واللامحدودية، أن تسبح وتنتقل بين المنظم سلفاً، أن تغطس أو تغوص في العدم غير المشكل، الهلامي؛ حالة تخرج فيها النفس المبدعة عن حدود وعيها الذاتي لكي تستمتع بموقف بين الاختيارات وتشغل مساحة محايدة بين الأضداد... يا لها من راحة ألا تكون هذا أو ذاك، ألا تكون مجبراً على تشكيل نفسك بقالب معين، وليس غريباً أنه عندما يكون المبدع على هذه الحالة أن تجده وقد صار حدسه في أروع وأليق ما يكون كفاءة ومقدرة على قيادة الكيان كله.

---

(١٣) Michael Eigen, The fire that never goes out, Psychoanalytic review 1992, summer 79(2), 271-287.

لكي نستطيع أن نستوعب مفهوم الحدس (intuition) يجدر بنا أن نرجع إلى يونج (Jung)، افترض يونج وجود وظائف أربع للوعي البشري.. وظيفة الشعور (feeling) تقابلها وظيفة التفكير (thinking)، ووظيفة الحدس (intuition) يقابلها على المحور نفسه وظيفة الإحساس (sensation) (انظر الرسم)(١٤). بالنسبة لمحور الشعور ـ التفكير، هما وظيفتان تمثلان قطبي محور تتأرجح عليه النفس في حياتها اليومية بعداً وقرباً، تارة يسود الشعور وتارة أخرى يطغى التفكير بمعنى أنه أحد القطبين قد يستأثر بعض الوقت أو معظمه بنشاط الشخصية.. على سبيل المثال حين يتسم الوجود الشخصي بالشعور الفياض والعواطف المتقدة وتخبو عنده رزانة التفكير، نقول إن الشخص في هذه الحال يميل إلى قطب الشعور، وحين يتميز الإنسان برجاحة الفكر واتقاد الذكاء مع برود العواطف وهدوء الانفعالات نقول إنه سادت لديه وظيفة التفكير.



(١٤) Jung C.G., Analytical Psychology; its theory and practice, the Tavistock Lectures, London and hemly 1968, page 17.

على نفس النسق يطرح «يونج» افتراض وجود وظيفتين أخريين تمثلان قطبَيْ محور آخر. هاتان الوظيفتان هما.. الإحساس (sensation) والحدس (intuition) على الجانب الآخر. بمعنى أنه إذا كانت السمات الشخصية للفرد تنبيء باعتماده في إدراكه على الحواس، أي على ما تراه عيناه وتسمعه أذناه وتلمسه أنامله ويشمه أنفه وتتذوقه شفتاه، هو نوع من البشر يدرك عن طريق الحواس وتسود عنده وظيفة الإحساس (sensation). أما إذا كان على العكس من هذا يستطيع أن يصل إلى إدراك حقيقة ما متجاوزاً حدود حواسه فهو نمط من البشر تسمو عندهم وظيفة الحدس (intuition). وبهذا المفهوم يصف يونج الحدس باعتبار كونه «إدراكاً للحقائق غير المعروفة للوعي والتي تعبر إلى الإدراك عن طريق اللاوعي». لهذا، فإن الحدس يعتبر أكبر من مجرد كونه إدراكاً، حيث أنه عملية إبداعية نشطة قادرة على أن تمسك بتلابيب الموقف في محاولة لتغييره بما يتفق مع نظرتها. إن الحدس عنده القدرة على التطلع والنظر بعيداً، وفي كل موقف معقد دافع لليأس يعمل الحدس بتلقائية، متجهاً بلماحية بالغة ومدفوعاً إلى التطلع لما بعد العقبة، إلى حيث لا تستطيع الوظائف الأخرى للشخصية أن تصل أو تتمكن من قيادة الشخص. كلما كان الشخص محتاجاً إلى الحكم على موقف أو إلى أن يصل إلى تشخيص مشكلة ما، وكان الظلام يكتنف هذا الموقف أو يخيم على هذه المشكلة يأتي دور الحدس هادياً دون منافس ليقود نحو الحكم أو ليُسهِّل عملية التشخيص بما يؤدي إلى إشراق النور من جديد على تلك اللحظة الحياتية. بأبسط التعبيرات يمكننا أن نصف الحدس بأنه نوع ما من الإدراك في القلب(١٥).

---

(١٥) Frieda Forcham, An Introduction to JUNG's psychology penguin books 3rd edition reprinted 1985, 35-46.

هنا نأتي إلى قدس الأقداس، أرى أننا الآن أقرب ما نكون فهماً لما ينطوي عليه معنى الحدس. إنه بلغتنا، وحسب ما سبق وأسهبنا في شرحه، قفزة عبر الحدود.. عبر حدود مثلث القهر، حد الذات، وحد المكان وحد الزمان. تصل بنا هذه القفزة إلى ذلك الموقف المركب الذي يتكون من حالة وموضع ولحظة.. حالة فيما هي واعية إلاّ أنها ليست معماة عن اللاوعي، وموضع من المكان ولكنه غير مقيد بحدوده الظاهرة، ولحظة من الزمان ولكنها تتجاوز مواقيته المحسوبة.

مراحل الإبداع:

عملية الإبداع ذاتها هي أشبه ما تكون برحلة لها بدايتها ولها نهايتها، وفيما بين البداية والنهاية هناك الدافعية التي تكيف وتسخُر كل إمكانات وقدرات المبدع. وطوال هذه الرحلة يبدو كيان المبدع وكأنه حبيب مُدلَّه تلبسه أحوال من الكبد والمعاناة قد تتخللها لحظات من النشوة الموؤدة، في رحلة عشقه المضنية هو دوماً مدفوع عبر الحدود، مجذوب بمعشوقته تلك التي حين يبلغها يدرك أنها لم تكن إلاّ به وليس لها مصدر إلاّ هو ولم يبدعها سوى كيانه كله رغم أنها كانت تبدو في البدايات وكأنها سراب صعب المنال.

برغم تعدد محاولات دراسة الرحلة الإبداعية إلاّ أنها قوبلت وعوملت بكثير من النقد والتمحيص أحياناً تحت دعوى أن المعالجة الدراسية لفعل الإبداع هي دراسة آنية لفعل تم فعلاً في الزمن الماضي، وفي مرات أخرى كانت الشكوك تحوم حول مدى مصداقية المعلومات التي يعطيها المبدعون أنفسهم باعتبار أنها غالباً ما تكون شديدة التحيز وبعيدة عن

الموضوعية. ولم تسلم الدراسات الآنية، التي واكبت مراحل الإبداع خطوة خطوة، هي أيضاً من النقد حيث كان يتم التقليل من قيمة ما وصلت إليه من نتائج على أساس أن الملاحظة المتأنية لعملية الإبداع تقتل التلقائية والتفجر اللذين يعتبران من المقومات الأساسية للإبداع. ويشير حسن عيسى، متناولاً لهذه المشكلة، إلى تجارب كاترين باتريك (C. Patrick) التي درست التحقيق التجريبي لنظرية والاس (Walase). تلك التي تقسم الإبداع إلى أربع مراحل هي الإعداد والاحتضان ثم الإشراق والتحقيق[١٦] وقد ناقش زكريا إبراهيم هذه المراحل أيضاً تحت عنوان «مشكلة الإبداع الفني»[١٧].

مرحلة الإعداد (preparation) هي أولى مراحل الإبداع، إنها محطة هامة في بداية الرحلة الإبداعية يتم خلالها جمع المعلومات وشحذ الخبرات وتهيئة المهارات اللازمة للإقدام على مواصلة المسيرة. ترجع أهمية هذه المرحلة إلى أن عدم وضوح الرؤية بالنسبة لأساسيات العمل المزمع إبداعه يعتبر وبحق من أهم معوقات الاستمرار والإنجاز. وقد لوحظ عملياً أن الأشخاص الذين يتميزون بمستوى مرتفع من الإبداع يخصصون وقتاً كافياً لهذه المرحلة الأولى حتى يتمكنوا من الوصول إلى رؤية واضحة لكل عناصر المشكلة ولكل ما يحيط بها من ملابسات.

مرحلة الاحتضان (incubation) هي المرحلة الثانية وهي تتسم ببذل وافر الجهد لحل المعضلة الأساسية أو المشكلة الجوهرية التي هي في

---

(١٦) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت، عالم المعرفة ١٩٧٩، ص ٣٤ - ٤١.

(١٧) زكريا إبراهيم، مشكلة الإبداع الفني في مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، طبعة ثانية ١٩٦٧م، ص ١٤٤- ١٦٧.

أحد وجهيها حاجز قاهر مظلم، وفي وجهها الآخر حافز مضيء. بمعنى أن المشكلة الجوهرية في رحلة الإبداع عندما ننظر إليها ونحن في مرحلة الإعداد لا نرى فيها سوى عقبة كؤود لا مناص من شحذ الجهد لتجاوزها، ولكننا عندما ننظر إليها في نهاية الرحلة الإبداعية نرى فيها ذلك الوجه المضيء الذي يمثل احتواءه، عن طريق فك طلاسم المشكلة الجوهرية، واحداً من أصدق معايير نجاح رحلة الإبداع في مجملها. في أثناء مرحلة الاحتضان قد يُصاب المبدع بحالة من العجز واليأس أو يعتريه شعور شامل بالإحباط؛ وهذا يؤدي في معظم الأحيان إلى أن ينصرف المبدع، ولو ظاهرياً، عن الاهتمام بموضوع إبداعه بعض الوقت. وواقع الأمر أن هذا الانصراف الظاهري هو واجهة لتحويل النشاط العقلي من كونه واعياً ظاهراً إلى نشاط كامن في اللاوعي. ولكي أقرب مفهوم هذه المرحلة إلى الأذهان أدعو كل قارىء إلى أن يعود بذاكرته إلى ليلة من ليالي عمره كان فيها مهموماً بحل مشكلة أو حائراً في فهم موضوع حتى كلَّت قواه وأعلن استسلامه رافعاً راية العجز هارباً إلى مضجعه ليلوذ بالنوم.. وما هي إلا سويعات قليلة حتى استيقظ من نعاسه وقد اكتسى وجهه بعلامات البشر والارتياح مُعْلِناً أنه وجدها.. نعم وجد الحل واستطاع فهم المشكلة. ما عجز عن إنجازه وهو مستيقظ تمكن من أن يبلغه بعد نومه.. فما الذي حدث بالضبط؟.. إنها عملية التفكير اللاواعي التي تمت تحت عرض الكمون والسكون الظاهري. على هذا المنوال نفسه يتم التعامل في رحلة الإبداع مع المعضلة الأساسية أو المشكلة الجوهرية أثناء مرحلة الاحتضان اللاشعورية، يقول شارلي شابلن: «... وكان يحدث أحياناً أن تتعثر القصة عند عقدة معينة أجد صعوبة في حلها فاضطر عندئذ إلى إرجاء العمل وأحاول أن أفكر وأن أتمشى عائداً في

حجرتي...، ... وكثيراً ما كان يجيء الحل في نهاية اليوم بعد أن يستبد بي اليأس تماماً وأكون قد فكرت في كل شيء وعدلت عنه»..

ينكر المهتمون بالقياس النفسي (psychometry) هذه المرحلة من باب أنها غير قابلة للدراسة ولا للقياس ولكنهم يجدون لها تفسيراً آخر يقوم على اعتبار أن الزمن الذي ينصرف فيه المبدع عن التفكير في المشكلة الجوهرية لموضوع إبداعه يتيح لذهنه قدراً كبيراً من الاسترخاء فيتمكن من استعادة نشاطة وإدراك ما كان مستحيلاً عليه إدراكه.

تنتهي مرحلة الاحتضان ببزوغ فكرة جديدة أو صورة مبتكرة أو بإشراق ومضة تنير الظلام الذي يكتنف الرحلة إلى حد التهديد باستحالة استمرارها، وما هذه الومضة أو هذه «الاستنارة (illumination)» إلاّ المرحلة الثالثة من مراحل الإبداع. عند موقف الإشراق أو الومضة المبدعة يكون الحدس هو القائد، هو صاحب اليد العليا في السياق النشط للشخص، يصف بيرجسون (Bergson) هذا الموقف بكون المبدع في حال من الوحدة الروحية التي تضم الوجود كله بما فيه من بشر وكائنات حية وغير حية. وإن كنا لا نمارس هذا الشعور من الاتحاد بالكون إلاّ في ظروف معينة، وقد لا يقدر على هذه الممارسة سوى الموهوبين، حيث أن القدرة على الشعور بالاتحاد بالكون تقوم على أساس فطري يتمثل في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور، لأن الغريزة هي الجانب الذي نشارك به في وحدة الوجود، والاتصال بينها وبين مستوى الشعور أو الوعي يتيح لصاحبه أن يرى مشهداً عاماً للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة. هذا المشهد العظيم هو الحدس نفسه، الفنان العبقري يتعمق داخل موضوعه بفضل الحدس الذي يزيل الحواجز المكانية والزمانية بينه وبين الموضوع حتى ينفذ إليه بنوع من التعاطف، وبزوغ الحدس في هذه

اللحظة يكون مصحوباً بانفعال عميق عبارة عن هزة عاطفية في النفس. إذا كان الحدس هو إطار عام متكامل يقدم للفنان الإمكانات فإن الانفعال هو القوة الدافعة التي تؤدي إلى الفعل والتحقيق(١٨).

ولا تنتهي رحلة الإبداع إلاّ بالتحقيق (verification). كان الإعداد هو المرحلة الأولى ونصل إلى التحقيق وهو المرحلة الرابعة والنهائية في الرحلة. ولا يتم التحقيق إلاّ بالانتهاء من أصغر جزئية في الموضوع حتى يصبح كياناً حياً بذاته ويعلن استقلاله عن ذات المبدع وعن زمانه ومكانه، ويتشكل الموضوع المُبْدَع في كمال بهائه ليصبح بالنسبة لمن أبدعه ربيباً ومعبوداً في آن واحد. تتخلل مرحلة التحقيق فترات من الاختبار والقياس الذاتيين يقوم بهما المبدع للتأكد من كفاءة موضوعه الإبداعي أو للتأكد من جدارته بما سبق وبذل في سبيله من طاقة وجهد، وفي نهاية هذا الفصل سوف نناقش إمكانية تداخل مرحلتي الإشراق والتحقيق مع بعضهما البعض في إطار الحديث عن الجهد الإنجازي أو التنفيذي.

لبعض النقاد المتأثرين بالتحليل النفسي رؤية أخرى لمراحل الإبداع. يرى هذا الفريق أن العملية الإبداعية تنطوي على فعل أو جهد الاستقبال أو الإدراك الشخصي الجمالي الذي يتم من جانب الفنان لشيء ما أو لمفهوم بعينه أو لصورة بذاتها؛ يتبع هذا الإدراك الجمالي عملية يتم فيها لا شعورياً تجزيء هذا المدرك إلى عناصر يُسْمَح لها أن تتسلل حتى يصبح كل منها جزءاً من الكيان النفسي للمبدع. أي أن أجزاء المُدْرك الجمالي تمر بعملية استدخال (internalization) تتبعها عملية إعادة تكوين (reconstruction) لكن ما يُعاد تقديم هذا المُسْتَقبل أو المدرك الجمالي

---

(١٨) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت، عالم المعرفة ١٩٧٩م، ص ٦١ و٦٢.

في صورة إنتاج أو موضوع جمالي آخر في عملية يطلق عليها إعادة التقديم (representation). وعملية التقديم هي التي يمتزج فيها المُلْهِم الأول بكيان المبدع ثم يقدمه المبدع بوسيلته الشخصية إلى الوسط المتلقي أو إلى الذواقة.

وهناك فريق ثالث من علماء النفس ينتقد مفهوم المراحل بداءة. معظم هذا الفريق ينتمي إلى مدرسة الجشطلت (Gestult)[19]. تقوم فلسفة الجشطلت على أساس أن الكل دائماً ما يتفوق على عناصره بمعنى أن أي تجزيء لعملية أو لموقف؛ يُفْقِدها أو يُفْقِده المعنى والقيمة. لهذا، فإن أصحاب الجشطلت يركزون على أهمية ما يمكننا أن نسميه «التجهيز العقلي» (mental set) الذي يكون في أوج كفاءته قادراً على احتواء نظرة شاملة وعامة للموقف ويتم الإبداع بأن تتبدل معطيات هذا التجهيز العقلي الكلي للمعضلة بتجهيز آخر أو بنظرة كلية أخرى ولكنها تخدم الموقف الإبداعي المتجاوز والمبتكر. إن النشاط الكلي غير المجزأ وغير المقسم للكيان المبدع يبدأ بموقف كلي وشامل وينتهي أيضاً بموقف كلي شامل آخر ولكنه جديد ومخالف لنقطة البدء. مما يؤيد هذه النظرة أنه إذا بدأ الشخص رؤيته للموقف بطريقة تجزيئية قد تمنعه هذه الطريقة من إدراك البناء الحقيقي للمشكلة ككل، كذلك إذا سلك خطوات محددة في تحليل الموقف قد يصرفه التجزيء عن إدراك أن التفاتاً بسيطاً حوله يمكنه

---

(١٩) جشطلت (Gestult) كلمة ألمانية تعني الإطار أو الكل الذي له من الخواص ما يفوق حاصل جمع عناصره. ومدرسة علم النفس المسماة بهذا الإسم نشأت في بدايات ق ٢٠م. كرد فعل على المدرسة السلوكية. من أبرز فلاسفتها كوفكا، كوهلر، فرتهيم وقد بدأت ملاحظاتهم على عملية الإدراك ثم امتدت لتشمل البصيرة والشخصية خاصة على يد كل من جولدشتين وليفين.

من بلوغ هدفه برؤية جديدة كاملة شاملة ومبدعة. مما لاحظه فلاسفة الجشطلت أيضاً أن الرغبة الجارفة في الوصول إلى حل موقف ما قد تجذب الانتباه وتركزه بطريقة قوية للغاية ولكنها تكون في الوقت نفسه قاصرة للغاية لأنها لا تتعامل إلاّ مع الهدف القريب في حين يفقد الشخص القدرة على التعامل مع الموقف الكلي بحرية وتلقائية(٢٠).

إن التحقيق على النحو الذي مهدنا إليه لا زال موضع نقاش أو جدل بين فريقين من العلماء. من العباقرة من يرى أن العملية الإبداعية واقعة كلها في إطار الحلم الجميل الناعم. وهناك فريق آخر يرى أنها حاصل جهد إرادي وتصميم وصنعة وأسلوب مميز.

يسوق زكريا إبراهيم، في معرض تناوله لهذه الإشكالية، وجهات نظر كلا الفريقين(٢١). يقول نيتشه (Neitzche)(٢٢) في كتابه «هذا هو الإنسان» (Ecco Homo).. حينما يهبط عليك الإلهام المفاجيء فهنالك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة، وهنا لا بد لنا أن نستحضر في أذهاننا فكرة الوحي بمعنى أنَّ شيئاً عميقاً جنونياً تشنجياً مثيراً لا يلبث أن يصبح على حين فجأة مسموعاً ومرئياً بدقة غير عادية وتحدياً خارقاً للطبيعة، وهذا كله لا بد أن يحدث في استقلال تام عن الإرادة. وفي صياغة أخرى وإن كانت تحمل

---

(٢٠) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت، عالم المعرفة ١٩٧٩م، ص ٤٣ و٥١.

(٢١) زكريا إبراهيم، مشكلة الإبداع الفني في مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة طبعة ثانية ١٩٦٧م، ص ١٤٤ - ١٨٦.

(٢٢) فردريك نيتشه Nietzche (١٨٤٤ - ١٩٠٠م) فيلسوف ألماني بشّر بفكرة الإنسان الأعلى، السوبرمان، وهو واحد ممن مهدوا لظهور الفلسفة الوجودية الحديثة.

نفس المعنى أو تضيف إلى نفس المفهوم يعتبر يونج أن العملية الإبداعية ذات صيغة أنثوية، إنه يرى أن العمل الإبداعي ينبع من أعماق اللاشعور أو بحد تعبيره من ملكوت الأمهات وحينما تتغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية، فإن الإرادة الفعّالة سرعان ما تستسلم حينئذ لحكم اللاشعور فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل إلى تيار سفلي لكي تكتفي بمشاهدة ما يتم من أحداث دون أن يكون لها أدنى يد في تغييرها.

وفي المقابل، نجد من يركزون على أهمية الإرادة والفعل القصدي، يُذكر عن فان جوخ (Van Gogh)[٢٣] من واقع كتاباته لأحد أصدقائه.. أنه قال له... إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير والاعتبار فيما هو بصدد أن ينتجه، فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق وإنما هو ثمرة لقصد حقيقي ونشاط غائي إرادي.

يفترض علماء الجمال العقليون أنه ليس للإلهام دور كبير في عملية الإبداع الفني، وأن العبقرية الفنية ليست قوة لا عقلية بل هي فعل مُصيِّر مستنير يحققه عقل ناضج واعد ممتلك لزمام نفسه على أكمل وجه، يحاول دي لاكروا (Delacroix, E)[٢٤] أن يثبت بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس وجداً صوفياً أو حدساً دينياً أو إشراقاً إلهياً بل هو صنعة وعمل وإرادة. يقول دي لاكروا إن الإبداع ليس اجترارا لاشعورياً ولكنه وإلى جانب تلك القوة الملزمة التي تنفجر فجأة في صميم الحياة العادية للشعور، توجد عمليات سيكولوجية عديدة تتمثل في الاستعداد المنهجي،

---

(٢٣) فنسنت فان جوخ (Van Gogh) (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي يعتبر من أهم رسامي العصر الحديث. وقد مات منتحراً.

(٢٤) أوجين ديلاكروا (Delacroix, E.) (١٧٩٨ - ١٨٦٣) رسام فرنسي شهير يعتبر هو رائد المدرسة الرومانتيكية.

والخبرات الحسية، وشتى المحاولات الإرادية. إنه يرى أن تهيئة العمل الإبداعي تستلزم في كثير من الأحيان ضرباً من التنحي والتضحية، كما أن الأفكار تحتاج دائماً إلى جهود بنائية متواصلة. وبناءً على ما سبق، فإن التنفيذ أو الأداء (excution) هو المحك الأوحد لكل إلهام. المبدع ليس رجل إلهام ولكنه رجل أعمال.

وفي موقف وسط بين الرؤيتين المتناقضتين السابقتين يحاول سوريو (Etienne Souriou) التوفيق بين الموقفين فيفترض أن القدرة على القيام بالعمل الفني ليست قوة (Puissance) بمعنى الكلمة، إذ هي لا تترتب على بعض الجهود المضنية التي تضطلع بها بل هي تظهر لدى بعض العقليات المبتكرة مقترنة بضرب من التلقائية والسهولة في لحظات خاصة في أزمات معينة دون قاعدة أو نظام، وحين تكون العقلية المبتكرة في مرحلة الاستعداد أو التهيؤ أو الحضانة، فإنها تشبه تلك المحاليل المشبعة التي تتوافر فيها كل عناصر التبلور؛ ونحن نعرف أن جمال البلورة وكبر حجمها إنما يتوقفان على وفرة تلك المواد ولكننا نعرف أيضاً أنه لن تكون ثمة بلورة إن لم تتحقق تلك الصدمة الخفيفة، أو بالأحرى، إن لم يدخل ذلك الجزء الصلب الذي هو في مجال الفن نطلق عليه التصور الشيىء للعمل الفني[٢٥].

ليس ثمة موضوع جمالي مُتخيَل، لا يوجد العمل الفني قبل تجسيده في الصورة المحسوسة. كما أن المرأة الحامل تشعر بأن في أحشائها جنيناً يريد أن يرى النور، فإن الفنان يشعر بأن في باطن نفسه شيئاً يريد أن يكون. وحينما يتأهب للتنفيذ فكأنما هو يتطلب العون أو الخلاص. ولكن

---

(٢٥) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر القاهرة، طبعة ثانية ١٩٦٧م، ص ١٦٦، ١٦٧.

هيهات للفنان أن تتم عملية الولادة الروحية إلا بمراحل طويلة من الاستعداد الفني والبحث الجمالي والأسلوب العقلي.

حتى في البحث العلمي وفي العلوم التجريبية يرتبط الإبداع فيهما بكل من لحظة الإشراق ثم بالجهد المتتابع والمتواصل من أجل التحقيق والإنجاز. إذا كان الباحث العلمي يؤكد على أهمية المنطقية والتدقيق إلى حد الوسوسة في التعامل مع كل الخطوات النظرية والتطبيقية، وإذا كان الباحث العلمي يتحرى الموضوعية بأقصى ما يمكنه فإن المجدد أو المخترع العلمي لا يؤسس اكتشافاته على العوامل السابقة. إنه بالأحرى يؤسسها على لحظة يدرك فيها التماثل أو الارتباط بين مفهومين يبدوان للوهلة الأولى وكأنهما غير مرتبطين ومختلفين. هذا الإدراك لا ينبثق من التفكير المنطقي المنظم ولكنه ينبع من لحظة إدراك أولي إلهامي تشبه إلى حد كبير مرحلة الإشراق عند المبدعين في الفن والأدب. ومن الغريب أنها تماثل أيضاً لحظة الاستقبال الضلالي (delusional perception)(٢٦) عند المرضى العقليين الذهانيين. عند الذهانيين وبدون مقدمات تؤسس فجأة رابطة بين الشيء المُدْرك وبين معنى أو مفهوم جديد وغير معتاد. ويتم هذا الارتباط بطريقة تلقائية ولاشعورية فيترسخ في ذهن المريض العقلي ذلك الاعتقاد أو تلك الضلالة. والفرق بين هذه التجربة وبين نظيرتها عند المكتشف العلمي يكمن في تطور وتسلسل التداعيات الناتجة

---

(٢٦) مصطلح مرادف لوصف خبرة الضلالة الأولى وهي الخبرة التي يُعزى فيها معنى جديد إلى موضوع عادي ومتواجد بصورة طبيعية. هذا المعنى غالباً ما يكون له مردود ذاتي ويصعب إرجاعه إلى اضطراب مزاجي أو إلى موقف سابق. تكثر هذه الحالة في الذهان الاختلاطي disorganized psychosis ولكنها بحد ذاتها غير كافية لتشخيص مرض الفصام schizophrenia لأنها يمكن أن تنتج عن عدد من الأمراض العضوية.

عن هذه الرؤية أو هذا الإدراك المفاجيء الملهم. المكتشف أو المبدع العلمي يبذل جهداً مضنياً لتحديد وتعريف وشرح حدسه بطريقة قابلة للفهم والمشاركة والنقد العلمي الموضوعي، أما المريض الذهاني فإنه لا يتحرك إرادياً قيد أنملة بعد إفصاحه عن اعتقاده الغريب الضلالي لأنه يفتقر إلى وسيلة إقناع الآخرين بما يعتقد ولا يستطيع أن يشركهم تجربته ولا يبذل جهداً في هذا الاتجاه أو لتحقيق هذه الغاية(٢٧).

وفيما بين الموقفين.. موقف الذهاني في جانب والموقف العلمي في جانب آخر، يقف عديد ممن تفشل أبحاثهم العلمية أو يتعثرون في مسيرتهم الإبداعية الفنية أو الأدبية بسبب عدم اكتمال قصدهم بوعي وإرادة أو بسبب عدم نجاحهم في مواصلة الجهد التنفيذي الموضوعي فيحكم عليهم بالتشتيت والشرود الذهني؛ وهذا ما يؤكد مرة أخرى على أهمية عملية التحقيق والإنجاز في المسيرة الإبداعية. لأن غياب التحقيق يجعل المشروع الإبداعي كله قابلاً للتصنيف تحت قائمة الجنون.

في محاولة متواضعة لإزالة الغموض الذي يحيط بطبيعة العملية التنفيذية اللازمة لتحقيق الإبداع. هذه الإشكالية المعبرة عن تنازع الموقف الإلهامي التلقائي مع الموقف الواعي الإرادي. أحاول أن آخذ من هذه الإشكالية موقفاً توفيقياً. ويمكنني أن أقول إنه لا إبداع بدون خيال وحلم، وكذلك لا إبداع بدون واقع وعلم. لو اعتبرنا أن لحظة أو موقف الإلهام أو الإشراق هو موقف يمثل عتبة بوابية بين نوعين من النشاط الإنساني في أثناء العملية الإبداعية، فإننا نفترض أن الإشراق هذا ليس لحظة مختصرة أو قصيرة بقدر ما هو باب أو مدخل لا بد وأن يظل مفتوحاً طوال عملية

---

(٢٧) De Rivera J.L.H., Creativity and psychasis in scientific research, the American J. fo Psychoanalysis, 1993; 53(1); 77-84.

التحقيق أو التنفيذ لكي ما يَصُبُّ في القالب المحسوس كل ما هو غير محسوس، ولكي يؤتى إلى الحالة المرئية كل ما هو هُيامي، ولكي يوضع في الإطار الجمالي المتسق كل ما هو عشوائي وغير متسق. بمعنى أنَّ الإلهام اللاإرادي، الحدس المتوقد والمتألق يؤذن ببدء التحقيق الإرادي الموضوعي ولا ينتهي دوره إلاَّ بنهاية العملية التحقيقية. طوال فترة التنفيذ يلزم ألا ينضب المنبع وألا يغلق دونه باب الاستنارة؛ وبنفس القدر لا بد وأن يبقى الحماس مستمراً والإرادة والقصد واعيين وهادفين ونشيطين.

إن الفرق بين الفن والجهد الصناعي يرجع إلى أنه في العمل الحرفي الصناعي الإنتاجي، يسبق التصميم أو الفكرة المتبلورة بداية العملية التنفيذية. ولا يتم الحكم على نجاح النشاط الصناعي الحرفي إلاَّ بمدى التطابق بين المحصلة الناتجة وبين مواصفات التصميم الأصلي أو التصور السابق. أما في الإبداع الفني فإننا نتعامل مع وضع مغاير حيث نرى أن الفكرة أو الرؤيا أو الإلهام الذي يوحي بـ... أو يؤذن ببدء النشاط الإبداعي يظل دائم القابلية للتبدل والتحور والنمو طوال فترة التنفيذ؛ حتى أن المبدع قد يصل في النهاية إلى محصلة فنية مغايرة في كثير من زواياها للفكرة الملهمة الأساسية ولكنها في كل الأحوال لا تكون عديمة الصلة بها. وربما يمكننا أن نرجع السبب في تدني مستوى الأعمال الفنية الموسمية أو التي تنتج لإحياء مناسبات معينة، إلى أن هذه الأعمال يلجأ أصحابها إلى التكرار والنمطية مثلهم مثل الصانع الحاذق، ولكن هذا يتم على حساب قلة المعاناة المفترضة نتيجة للصراع الذي يجب أن يكون بين الفكرة الجديدة ومعطيات الواقع.

إن الإبداع الباقي يستلزم استمرار توقد الخيال مع ضرورة مرونة الأسلوب. وهكذا، نرى أن فكرة الفنان عن العمل قلَّما تعادل ما يتحقق

فعلاً لأن ما يتحكم في العمل هو ذلك الضغط المستمر والمُلح من الفكرة كي تتحقق من خلال أدوات المبدع. على هذا الأساس نعتبر أن الأسلوب الإبداعي هو محصلة للتفاعل بين خيال المبدع وأدواته. كما أن المبدع يتملكه إحساس ونيّة قوية بأنه يريد العمل؛ فإن العمل بحد ذاته تكون لديه رغبة التحقق على يدي مبدعه ومن خلاله.

إن ما يبرر معاناة الحمل هو أنها تنتهي بميلاد طفل حيٍّ وكذلك معاناة الإبداع تصبح بلا معنى إن لم تسفر عن محصلة إبداعية شيئية. لكي يتحقق العمل الفني لا بد من التزاوج بين عالم التصور والتخيل وأحلام اليقظة وبين عالم الجهد والصنعة والإنتاج. والقانون الأسمى لما يبتكره الإنسان هو أن المرء لا يبتكر إلاّ حينما يعمل لأن حرية الفنان المبدع وأي من عناصر أسلوبه لا تتبدى إلاّ حينما يصارع هو سكون مادته الخام سواء كانت حجراً أم طيناً أم نغماً أم لوناً أم لفظاً. وتعتبر هذه المعطيات بمثابة العناصر الواقعية للمقاومة التي تشكل صمام أمان بالغ الأهمية ضد الارتجال الأجوف والانصياع غير المحسوب للتقلبات النفسية والمزاجية الطارئة.

يقول جابرييل جارسيا ماركيز (Gabriel, G.M.)[٢٨]: «إنني أكتب عندما تكون القصة قد اكتملت في رأسي وأنا بحاجة إلى إيجاد أسماء الشخصيات قبل أن أبدأ بالكتابة، وبعد ذلك فالكتابة تتقدم بسرعة وبدون

---

(٢٨) جابرييل جارسيا ماركيز Gabriel, G.M. (١٩٢٨ -) روائي وكاتب للقصة القصيرة، كولومبي الجنسية، عاش الستينات والسبعينات في منفى اختياري بالمكسيك وإسبانيا هروباً من بطش الحكام وعاد إلى بلده في الثمانينات للتوسط بين الحكومة والثوار اليساريين. حصل على جائزة نوبل ١٩٨٢م، من أشهر رواياته «لا أحد يكتب للكولونيل»، «مائة عام من العزلة»، «خريف البطريق»، «سرد أحداث موت معلن».

عوائق.. وأنا أمارس النقد الذاتي باعتباره نوعاً من أخلاقيات الكتابة.. وأجد لذة حقيقية في تصحيح عملي»[٢٩].

إن امتزاج الإلهام والإرادة في الإبداع هو مزج بين العمليتين الأولى والثانية عند فرويد (primary and secondary process)[٣٠]. وهذا المزج يقربنا إلى مفهوم أشبه ما يكون بما اقترحه آريتي (Arieti)[٣١] من حيث وجود ما يُسمّى بالعملية الثالثة (tertiary process). وهي العملية التي يعتبرها آريتي خاصة بالإبداع لأنها تسمح للشخص بالتعالي (transcendenting) بأسلوب جمالي ومرغوب فيه، لأن الإبداع من وجهة نظره هو جماع بين الأصالة والحرية والإلهام من جانب، والأصول المعرفية التي هي الجسر الواصل إلى المتلقي المتذوق من جانب آخر. ويتشابه مفهوم العملية الثالثة مع مفهوم العملية البوابية أو اليانوسية (Janusian process)[٣٢]. وهو مفهوم يعبر عن تزامن الأضداد (simultaniety of opposites)، بحيث تؤدي إلى ولاف أكثر كمالاً

(٢٩) إسماعيل صبري، شياطين جارسيا ماركيز، إبداع، القاهرة، مايو ١٩٩٥، ص ٢٩ - ٣١.

(٣٠) العملية الأولى primary process في مدرسة التحليل النفسي هي ما تضم الحلم والخيال وتقودها الغريزة، وقد تسهم في تفسير الهلاوس والضلالات عند الذهانيين. أما العملية الثانية secondary process فهي التي تقوم على التفكير المفهومي conceptual thiking وتقودها الأنا Ego وتتبع قواعد المنطق.

(٣١) سلفانو آريتي Arieti، طبيب ومحلل نفساني شغل منصب أستاذ الطب النفسي بجامعة نيويورك ونال عديداً من الجوائز العلمية لإسهامه في فهم مرض الفصام بالإضافة إلى عديد من الدراسات الأخرى.

(٣٢) نسبة إلى يانوس Janus وهو إله الأبواب والبدايات عند الرومان ومنه تمت تسمية أول شهور السنة January.

وبهاء. وفي إطار العملية الإبداعية يشير هذا المفهوم إلى طبيعة العلاقة بين الحلم والواقع، الفكرة والمادة، أو الحدس والتحقيق.

وترتبط أيضاً بكل من المفهومين السابقين نظرية شتراوس (L. Strauss)[٣٣] عن التضاد الثنائي (Binary opposition)، التي يشرح فيها الحوار بين العناصر، ذلك الحوار الذي يظهر في عديد من الأساطير والطقوس الفولكلورية القديمة؛ ويعتبر التضاد الثنائي هو لب ما يحدث في العملية الإبداعية السرية الغامضة عندما تجتمع صورتان مختلفتان متضادتان، أو تقفز إلى الوعي مشاعر متناقضة أو أفكار معاكسة[٣٤]، عندما ينصهر كل من الإلهام والإرادة في أتون المعاناة الإبداعية تتكوّن المحصلة الإبداعية الناطقة بالأسلوب الإبداعي لصاحبها. هذه المحصلة وهذا الأسلوب يصعب، في العادة، إعادة تحليله إلى عنصريه الأوليين، ويصعب إرجاع مكوناته كل إلى أصله ومصدره. نحن لا يمكننا أن نميز في الأسلوب الإبداعي أياً من اللمحات يُعزى إلى الإلهام وأياً من اللمحات مرجعه الإرادة.

يستعيض المبدع عن التولد التلقائي للصور الطبيعية بتنظيم متسق لمجموعة من الصور المتخيَّلة. وبتنوع وتمايز تلك العملية الإرادية من مبدع لآخر يصبح لكل واحد أسلوبه المميز. إن أسلوب المبدع هو ذلك

---

(٣٣) كلود ليفي شتراوس (C.L Strauss) (١٩٠٨ ـ) فرنسي الأصل، بدأ عالماً في الانثروبولوجيا ثم أسهم في تأسيس البنيوية structuralism. من أهم كتبه أسطوريات Methologique وطريق الأقنعة La voie de masques.

(٣٤) James S. Grotestein, The enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology. An. J. Psychotherap, 1992, July, 405-420.

النشاط التنظيمي الذي يُبذل عن عمد لتنسيق وصياغة ما يجود به خياله وما يزخر به وجدانه. قد تتشابه التجربة الإنسانية المعاشة عند اثنين من المبدعين ولكن الناتج الجمالي لكل منهما يختلف عن الآخر ليس فقط بسبب اختلاف زاوية الرؤية أو بسبب اختلاف الموقف الوجودي ولكن أيضاً بسبب تباين الأسلوب التعبيري أو النسق التنظيمي المميز لكل من الاثنين. وفي النهاية نؤكد على أن الأسلوب الإبداعي لا بد وأن يخدم فكرة معينة أو نظرة خاصة للعالم أو إلى الوجود.

الخلاصة:

الإبداع المطلق هو الخلق وهو صفة من صفات الله سبحانه وتعالى، أما ما اصطلح البشر على تسميته إبداعاً فهو شكل من أشكال النشاط العقلي المركب الذي يتجه الشخص بمقتضاه إلى صورة جديدة من التفكير اعتماداً على خبرات وعناصر مسبقة. والإبداع نشاط يهدف إلى توسيع نطاق الخبرة الإنسانية إما بالمتعة الجمالية أو بفهم الطبيعة.

يعتمد الإبداع على الحدس الذي هو حالة يتم فيها تجاوز حدود الذات والمكان والزمان وتتألق البصيرة فتلتقط تلك الومضة المبدعة. ومن هنا فقط، تبدأ العملية الإبداعية التي تنطوي في الغالب الأعم من الحالات على مراحل الإعداد، والاستبطان والاستنارة ثم العملية التنفيذية أو التحقيق.

يرتبط التحقيق بأسلوب المبدع ارتباطاً عضوياً حيث تشارك فيه كل من ملكتي الإلهام والإرادة. وهكذا نرى أن الإبداع هو أقرب ما يكون إلى عملية يعيد فيها المبدع اكتشاف ذاته من خلال العمل الملهم والواعي والحر.

الجمالية الإبداعية

يبزغ الإبداع في أحضان الأمهات:

إذا كان جسد الجنين ينمو إلى أن يولد رضيعاً في أرحام الأمهات، فإن الإبداع يبزغ من بين أحضانهن.

يبدأ تاريخ كل إنسان بميلاده طفلاً رضيعاً من رحم أمه، بزوغه من بين أحشائها، حيث يتكوّن جسد هذا الطفل من الخلايا والأنسجة التي تتأهب لأطوار متلاحقة ومرتبة من النمو الجسماني مروراً بالصبا حتى النضج والشيخوخة. أما الجانب غير المرئي من حياة هذا الطفل.. ما يعتمل في عقله، وما تتشكل منه خميلته النفسية فهو كله عالم غير منطوق به، ولهذا فإنه يشكل تياراً حياً من الخيال يتأجج ليلاً في صورة الحلم ويعتمل نهاراً في صورة الحركات والإيماءات الإرادية واللاإرادية للطفل.. بكاؤه، ابتسامته، إشعاعه لجو من القبول والرضى أو الرفض والغضب.

تيار الخيال المتأجج ليلاً في صورة الحلم ينطوي على عمليات التكثيف (condensation) والإزاحة (displacement)، والرمز (symbolization). هذه العمليات البدائية البسيطة هي الوسائط التي يعبر بها هذا التيار من الهيولي إلى المنظور والمرئي، من عالم اللاتشكل إلى عالم متشكل وحيّ. كل ما يحدث في إطار الحلم، نائماً، عند الطفل أو

البالغ، وما تتشكل منه أحلام اليقظة في كل الأعمار هو ببساطة ما يمكن وضعه في إطار ما يسمى بالعملية الأولى (primary process)، أما كل نشاط ذهني خاضع لقوانين المنطق والمنهجية الاستنتاجية (deduction)، أو الاستقرائية (induction)، فهو ما يمكن ضمه في إطار ما يطلق عليه العملية الثانية (secondary process). لكي ينتقل الإبداع إلى حيز الوجود من مناطق الحلم والإلهام، لا بد له من أن يتشكل من خلال عبوره مما يسمى بالعملية الأولى إلى ما يسمى العملية الثانية.

من أهم مفاهيم الإبداع عند فرويد أنه تغيُّر في وظيفة الحوافز الغريزية (instinctual drives) بعد تجريدها من العدوانية (aggression) ومن الشهوة الجنسية (Libido). تتغير وظيفة هذه الحوافز من كونها طاقة فاعلة في العملية الأولى، إلى كونها طاقة مُعبَّر عنها من خلال العملية الثانية. بهذا المفهوم يعتبر التعامل مع هذه الحوافز الغريزية بواسطة الإعلاء (sublimation) هو عملية مطورة لوظيفة الغريزة يمكن بها تسهيل بزوغ الإبداع.

يفترض فرويد أنه عندما تغيب الأم عن عين الطفل، يتمثل الطفل صورة الأم في خياله الذاتي ثم يسقط هذه الصورة على الفراغ الكائن خارج ذاته فتظهر له أمه أمام عينيه على المستوى الشخصي. أي أن الأم تبدو أمام ناظريه وكأنها عرض من الهلوسة (hallucination). بهذه الكيفية يعالج الطفل آلام فقدان الأم. هذا النمط الذي يطرحه فرويد لتفسير الإبداع (صورة الأم المتخيلة كإبداع معالج لقهر غياب الأم) هو من وجهة نظر المجددين في مدرسة التحليل النفسي، نمط مُثبِّت ومؤكد للفردية (individuality)، وبالتالي فهو مبرر للانسحاب ولإعلان نوع من العلاقة بين الطفل والكون تنطوي على استغناء الطفل عن الكون، ولسان حال

الطفل يقول: «أنا لديَّ أمي التي هي ملكي وفي حوزة خيالي، ولا أحتاج إليك أيها الكون البغيض لكي تعوضني إياها. لأن أمي عندما تفارقني جسداً على مستوى الوعي والواقع، تحل محلها صورتها التي أخلقها لها واحتفظ بها في خيالي وتتراءى أمام عيني، لهذا... فأنا أيها الكون منسحب منك لأني غير محتاج إليك..» هكذا يقول الطفل في حواره مع الكون حسب التصور الذي طرحه فرويد، ويستطرد لسان حال الطفل ليقول: «ولأني غير محتاج إليك، فمن حقي أن أغضب منك وأن أثور عليك وأحطم ما هو أمامي..». أليس هذا وضعاً مخيفاً ومرعباً؟!.. يرى المجددون أن ما طرحه فرويد في رؤيته لتعامل الطفل مع مشكلة الفقدان يُعتبر حلاً مؤقتاً وانسحابياً وقد ينطوي على العدوانية والتدمير[٣٥].

ربما يكون رفض تداعيات الموقف الفرويدي في حل مشكلة غياب الأم عن عيني وليدها، هو ما حدا ببعض تابعيه إلى أن يبحثوا عن أطروحات أخرى لمعالجة هذا الموقف الذي يتعرض له القادم الجديد للحياة. يعتقد وينكوت (Winnicott) في وجود ما يسمى «بالموضوع المؤقت» (Transitional object). وكذلك ما يسمى بـ «الفراغ المؤقت» (Transitional space). وهذا الفراغ المؤقت هو فراغ احتمالي (potential) يمكن فيه للطفل أن يخلق موضوعه الشخصي (subjective object) حتى يكون وسيطاً بين الطفل من جانب وبين أبويه من جانب آخر.. فما هي حكاية هذه الأشياء المؤقتة؟!

يميل وينكوت في إطار ما أسماه «بالظاهرة المؤقتة» (Transitional phenomenon) إلى إقتراح ما أطلق عليه «البدائل

---

(٣٥) Alice Lombardo Mahr. Greativity: a work in progress. Psychoanalytic quarterly, 1993; 239-261.

المتراكمة» (Collective alternates) كسبيل لعلاج مشكلة الفقدان (غياب الأم المؤقت عن طفلها). وتبعاً لهذه النظرية فإن الطفل عندما يفتقر إلى الوجود الجسدي لأمه أمامه، يبدأ في التعلق بالكون الصغير المحيط به أكثر فأكثر.. إنه يجد في إحدى الحاضرات ما يشبه ملمس أمه، ويجد في الأخرى إبتسامتها، وفي الثالثة عنايتها، وفي الرابعة صوتها. وعلى هذا النحو يجمع من بين العناصر، التي طرحتها البيئة أمامه، بدائل تتجمع مع بعضها البعض أو يدعها هو تتراكم حتى تكون بديلاً عن الأم الحقيقية فتعوضه عن غياب كيانها أو وظيفتها؛ وتتبلور هذه البدائل المتراكمة لتصبح كائناً حقيقياً أبدعه الطفل وتأكد من وجوده.. ولسان حال الطفل طبقاً لهذه الفرضية يقول: «يا أيها الكون.. لقد افتقدت أمي، ولكنني أراها أمامي في الواقع ودورها موزع بين كل من يحطن بي.. حنانها الذي احتاج إليه استمده منك، ولهذا فأنا ما زلت مرتبطاً بك وأحبك أكثر.. وعليك أيها الكون أن تتوقع عطائي مقابلاً لعطائك.. وحبي مقابلاً لحبك».

هل البدائل الجمعية المتراكمة (collective alternates) من وجهة نظر وينكوت هو، على النقيض من الحل الفرويدي، حل إيجابي، اندماجي، مشارك ووثاب.. إبداع مفعم بالحب يقف في مقابل حل فرويد الانطوائي الإنسحابي القانط الفردي الناضح بالكراهية. بناءً على موقف وينكوت، تتلبس الطفل حالة الإبداع في إطار تعامله مع غياب أمه الذي يقهره، وتبعاً لهذا فلا غرابة إذا افترضنا أنه يكتسب المهارات الإبداعية الحقيقية باكتسابه للقدرة على أن يبقى بمفرده.. في عالمه الخاص به حتى حال الحضور الجسدي لأمه. إن تواجد الأم متزامناً مع القدرة على التهيؤ لعالم ذاتي بدونها هو وضع مفارق، ولكنه وقتي وزائل، ربما يفسره، أن الطفل يكون مشدوداً في حالة تأملية يكون فيها مستقبلاً، أي ناقلاً

جيداً لخياله الملهم.

في إطار مفهوم «الاستغراق الأولي بالأم» (primary maternal preoccupation). يميز وينكوت بين النفس الحقيقية والنفس الزائفة. النفس الحقيقية (true-self) هي التي تنبت في تربة طيبة ثريّة متماسكة تمثلها الأم الحنون الكيّسة. والنفس الزائفة (false-self) تنبت في مناخ غير ملائم، فقير، جدب، مفكك، يتمثل في الأم الغائبة الجافية. إنطلاقاً من حضن الأم الغائبة تبدع النفس الزائفة للفنان ما لا يتجاوز التمثيل السطحي، الشكلي للظاهر والمحسوس من الواقع المادي الأصم، وانطلاقاً من حضن الأم الحنون تبدع النفس الحقيقية للفنان كل ما يتمثل فيه التيارات السرّية الخفيّة التي هي حبلى بالمعاني، والتي ربما لا يكون لها نفس المغزى أو نفس القيمة عند الآخرين للوهلة الأولى. يعتبر الإنجاز الحقيقي للمبدع هو أن يتمكن من أن يحدث التكامل بين ما تنتجه كل من النفسين الحقيقية والزائفة.

إن ولع الشخص بما يبتكره هو عودة إلى طفولة مبكرة كان الطفل يعتقد فيها من قبيل الوهم (illusion) أنه هو الذي يخلق ما يجده. دعنا نتمثل تلك الفرحة الغامرة للطفل حين تلتقطه أمه وتضمه.. إنها فرحة من كان يبحث عن أمه واستطاع أن يوجدها من العدم. على نفس المثال نقول إنه بالرغم من أننا كلنا نعلم يقيناً أن العالم موجود من قبل أن نوجد إلاّ أنه يبقى أبداً إحساس الفنان المبدع بأن العالم بين يديه هو مخلوقه الشخصي هو إبداعه الجميل(٣٦).

لا زلنا في حضن الأم نتلمس معالم الموقف الجمالي الإبداعي.

تناول كل من فرويد ووينكوت، مشكلة غياب الأم عن عيني الطفل

---

(٣٦) James S. Grotestein, The enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology. Am. J. Psychothera, 1992; July, 405-420.

بصورة ديالكتيكية بين الطفل والكون من حوله. تعامل فرويد مع هذا الغياب فافترض أن الطفل يخلق لنفسه أو يهلوس هذه الصورة الشخصية الاستيماضية، وتعامل وينكوت مع المشكلة نفسها، فجاء إلى حل البدائل الجمعية المتراكمة.

وعندما نتأمل نحن عالم الطفل البسيط والذي لا تتعارض بساطته مع عمقه وثرائه، نرى مع ميلاني كلين (Melanie Kelin)[٣٧]، أن التطور الظاهري الذي نرصده في علاقة الطفل بالأم يعكس أو ينتج عن حوار داخلي بين الطفل وذاته، وموضوع هذا الحوار هو كنه العلاقة بالأم. يدرك الطفل أمه في شهور عمره الأولى باعتبار أنها جزء من ذاته (part object).. أي أن هناك امتداداً طبيعياً بين فمه وثدي الأم دون فراغ أو حاجز يفصل بينهما. وعلى هذا الأساس يعتبر غياب الأم عن عين الطفل بمثابة اقتطاع من ذاته أو عدوان أكيد على كيانه، وهذا ما يدفع به إلى حالة يطلق عليها القلق الاضطهادي (persecutary anxiety)، وهو القلق الذي يبنى عليه بالكمال الموقف الفصامي الاضطهادي (paranoid persecutary Position). في الموقف الاضطهادي (paranoid) يخبر الطفل الغياب الجسدي للأم الحانية الجميلة باعتبار أنه حضور مُهدِّد للجفاء والقبح. ومن الطبيعي أن نتوقع أنه في هذا الجو المُتَّسم بالعداء والكراهية يصعب أن تولد أي إرهاصات إبداعية. في هذه الحالة التي تفوح بالقلق والإحباط ينزوى كل من الطفل وأمه في مواجهة مع العالم البغيض

---

(٣٧) ميلاني كلين Melanie Kelin (١٨٨٢ - ١٩٦٠م) تنتمي إلى مدرسة التحليل النفسي. بعد أن عملت في مجال الأطفال مدة طويلة واهتمت بالتركيز على الرمزية في علاقة الطفل بالدمى. وقد وصلت إلى نظرية عن العلاقات الداخلية بالموضوع internal object relation. ووصفت الموقفين، الاضطهادي والاكتئابي.

من حولهما. هذا هو ذات الموقف الذي عندما نراه بعيني فرويد نجد أنه يناظر حل الهلاوس البصرية العدائي الاستفزازي الذي اقترحه.

بحكم طبيعة النمو النفسي والإدراكي يستطيع الطفل تدريجياً أن يدرك أن أمه ليست جزءاً منه، أو أنه ليس جزءاً منها أو امتداداً لها، ولكنه كيان مستقل ومنفصل. الطفل والأم كل منهما له حياته الخاصة وله حدوده الخاصة؛ وهكذا يتوقف إدراك الطفل للأم باعتبارها جزءاً من ذاته (part object)، ويودعها الطفل أو يودع دورها اللصيق لذاته ثم يعود يدركها كجزء انفصل عن ذاته وانصرف إلى عالمه الخاص.. هذا العالم الذي لا يزال شديد القرب منه ولكنه منفصل عنه، لا يفتأ الطفل يعايش آلام الفقدان ومشاعر الأسى.. تنتابه لوعة الخسارة فيرتمي في خضم موقف اكتئابي (Depressive position)، يعتبر هو الحلقة التطورية النفسية الأكثر نضجاً من حلقة الموقف الاضطهادي. والموقف الاكتئابي يناظر بوجه أو بآخر حل البدائل المتراكمة (collective alternates)، الوصالي الحميم الذي افترضه وينكوت (Wincott).

في المناخ الاضطهادي الامتدادي الأولي، عندما يقاسي الطفل عنف القلق الاضطهادي الذي يهيؤه حضور القسوة والقبح والجفاء، يرفض، أو لا يستطيع الطفل أن يضم هذه المشاعر البغيضة إلى ذاته فيفصلها أو يشطرها عنه ويطرحها خارجه ليسقطها على موضوع الأم ومع النضج الإدراكي والعاطفي الذي تيسره ليونة الأم؛ وكياستها ومرونتها في التعامل مع طفلها حينما تراه أمام عينيها يكبر يوماً بعد يوم فتتيح له درجة من الاستقلالية، وتسمح له بمساحة تُمَكّنه من تحقيق الذات وتأكيد التلقائية بقدر رؤية الطفل للتوازي بين تمكنه من تلقائيته وانفصاله عن الأم، يتوقف عن استعمال كل من وسيلتي الانشطار (splitting) والإسقاط (projection)، ونسمع في

دخيلة نفس الطفل صوتاً يهمس ويقول.. لا داعي لأن أشطر هذا الجزء الكريه من ذاتي وأسقطه على العالم من حولي طالما أن الابتعاد التدريجي بين كياني وكيان أمي يهيئان لي درجة أكبر من النمو والنضج. وبديلاً عن الإنشطار والاسقاط يلجأ الطفل إلى الإدخال أو الاجتياف (interojection)، وهي وسيلة دفاعية تناسب الموقف الاكتئابي الحزين الأكثر رقياً.. لكي يخفف الطفل من وطأة حسرة الفقدان يتمثل أمه داخله على المستوى النفسي، أي أنه يعيد استيعابها وهضمها مدركاً في الوقت نفسه أنهما أصبحا ذاتين منفصلين. وهكذا ينمو إحساسه بالمسؤولية عن حياته الشخصية وتتأجج مشاعر التعاطف (empathy) ويكتسب إدراك القدرة على التمييز (diffrentiation) ويتأهل بالضرورة إلى الإبداع (creativity) بخلق الجمال تعويضاً عن خسارته. إن الموقف الاكتئابي هو حجر الزاوية في كل السلوكيات الإبداعية للإنسان في حياته.. لا إبداع بدون موقف اكتئابي[٣٨].

ترى حنا سيجال (Hanna Seagal) أن عملية الإبداع في عمقها ترتبط بذاكرة غير واعية، ذاكرة عن هذا العالم الداخلي المنسجم وما طرأ عليه من اضطراب حين حطمته خبرة الانفصال فصار مكتئباً. إن خبرة الاكتئاب هي التي تحرك الكيان المبدع كي يعيد خلق هذا الفردوس الداخلي المفقود. لا يمكن أن يُرْوَى الظمأ العاطفي الناتج عن غياب الأم، إلاّ بموازنة العناصر القبيحة المؤلمة في الموقف الاكتئابي، بعناصر أخرى جميلة أو مثيرة للجمال يُجسّدها المبدع بتعاطف وحنان، ويضعها مرة ثانية في متناول الآخرين. بهذا الجمال والحنان والدفء يمكن حث المتلقي كي يتماهى مع الموضوع الجميل المطروح أمامه. وعلى هذا الأساس

---

(٣٨) James, S. Grotestein, the enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology. Am. J. Psychothera. 1992, July, 405-420.

تكون الخبرة الجمالية عند المتلقي ليست سلبية استقبالية فحسب ولكنها تتطلب منه نشاطاً نفسياً. والنشاط النفسي هذا يحتِّم إيقاظ الموقف الاكتئابي في فؤاد المتلقي لأنه بدون الموقف الاكتئابي يصعب أن يكون هناك ولع أو انبهار بالجمال المطروح في الساحة الإبداعية. ترى سيجال أن هذه الحساسية وهذا النشاط النفسي الذي يتوجب على المتلقي أن يبذله هما ما يميزان الخبرة الجمالية تفاعلاً مع الإبداع عن خبرة التسلية أو اللذة الحسية العابرة. إن روعة الإبداع الحقيقي المنطلق من موقف اكتئابي يصدق فيه الإحساس بالقهر، هي أن المتلقي لا يتماهى مع شخص المبدع حتى يغوص في عمق شعوره وحسب، ولكن المتلقي يشعر أيضاً أن عليه أن يستكمل مهمة أو مسيرة الإبداع[٣٩].

لا زلنا في حضن الأم الدافىء نبحث عن أصل الشكل أو الإطار أو المفهوم الجمالي. يرى أدريان ستوك (Stockes)، وهو ناقد فني مرَّ بتجربة التحليل النفسي على يدي ميلاني كلين، أن الإطار الفني (form) هو الذي يميز الإبداع عن أي نشاط إنتاجي آخر لا ينضح بالجمال ولا يثير المتعة. يرى ستوك أن الخبرة الجمالية من منظور التحليل النفسي تعتمد على كل من التوجه الاكتئابي (depressive attitude)، والعملية التعويضية (restorative process)[٤٠]. صورتان بواسطتهما يعطى لمضمون المادة الفنية الشكل الجمالي. الصورة الأولى هي صورة الامتداد الطبيعي مع جسد الأم ومع كيانها كله، وبالتالي إدراك غيابها وكأنه حضور للقبح.

---

(٣٩) المرجع السابق.

(٤٠) Stokes A. Form in Art. in New Directions in psychoanalysis Klein, M, Heimann P., Money Kyrle. Re (eds). 1955, London, Touistock publications, page 406-420.

والصورة الثانية تعتمد على إدراك الأم كموضوع منفصل، أي خبرة الأم كشخص آخر غائب، وبالتالي إدراك غيابها وكأنه توارى وفقدان للجمال. إن رعب الموضوع الأصلي الأول وهو رؤية الأم القاسية في الموقف الاضطهادي الباعث على القلق الذي توحي به الصورة الأولى، بالإضافة إلى اكتئاب الانفصال والذاتية الذي توحي به الصورة الثانية، يؤديان كلاهما من خلال الرمز إلى محاولة استعادة الإتزان وتضميد الألم. يمتزج رمز الموضوع الأول وهو المرعب المخيف مع رمز الموضوع الثاني وهو المحبوب المفتقد ليكوّنا العمل الفني. يساهم الرمز الأول (الموقف مقهوراً بالخوف) في خلق مضمون الموضوع الإبداعي، ويساهم الرمز الثاني (الموقف مبدعاً بالاكتئاب) في خلق الإطار الجمالي للموضوع الإبداعي. عند ستوك مفهوم للتوأمة في الموضوع الإبداعي. أحد التوأمين هو حالة المزج (state of fusion) التي تم التخلي عنها بمبارحة الموقف الاضطهادي الأول، والتوأم الآخر هو حالة الانفصال والذاتية التي تمت خبرتهما في الموقف الاكتئابي الثاني وما يربط بين الموقفين هو مشاعر الحسرة والأسى التي تحدثت عنهما سيجال.

إن الانتقال من الموقف الاضطهادي الأول إلى الموقف الاكتئابي الثاني لا يتم بطريقة مباشرة وخطية (linear)، ولكنه يتم بطريقة تذبذبية (vacillating)؛ وذلك حين نعتبر أن الإبداع فيه موازاة بين الكراهية والحب، بين الاستحواذ على.. والانفصال عن... إن كراهية ما تستحوذ عليه في الموقف الاضطهادي الأول، بالإضافة إلى حب ما ينفصل عنك وينأى في الموقف الاكتئابي الثاني، يمتزجان مع بعضهما بعضاً بنوع من التوافق (congruity) والتبدل الآني (simultaniety) كل هذا من أجل أن تُبثَّ الحياة في الإبداع.

ونسأل هذا السؤال.. كيف يمكن تفسير اضمحلال أو ضعف الإحساس بالجمال عند شخص أو جماعة؟ إن الطفل مأخوذاً ومحتوى في حضن الأم مرتبط بجسدها يأخذه منها نوعان من الجمال.. جمالها الظاهري الجسدي وجمالها المخبوء الروحاني. بالغريزة الفرويدية يقع الأطفال ضحايا للشعور البدائي بالغيرة من الجمال الظاهري للأم وتتنامى في خيالهم أو في نشاطهم الذهني اللاواعي كل رغبات تحطيم أو تشويه أو التخلص من هذا المستوى من الجمال؛ أو قد يطرح أمام الطفل حلاً بديلاً يتمثل في التعلق الشديد والتمسك اللصيق بالجمال الظاهري بدعوى أنه يستطيع أن يتقبل من الجمال ما يمكنه أن يستحوذ عليه. هذا الاجتهاد يفسر ما يستغرق بعض المهتمين بالتطوير الجنسي الإباحي (pronography) الذي يشير إلى تثبيت (fixation) هذا الموقف الطفولي العاجز عن إدراك الجمال الداخلي الروحي غير المرئي. والسبب في هذا يرجع إلى التعثر في العبور إلى الموقف الاكتئابي(٤١).

الرؤية Vision
والرؤيا Revelation

كل إبداع.. أدب أو فن هو تعبير عن رؤية أو عن رؤيا.

الرؤية والرؤيا كلاهما واقعي، والواقع إما أن يكون ما تشعر به الذات وتعيه، أو يكون الواقع هو ما تحلم به الذات ولا تعيه، وقد يكون لاشعوراً

---

(٤١) James, S. Grotestein, The enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology. Am. J. Psychothera, 1992; July, 405-420.

جمعياً مختزناً في أغوار النفس.

الشمس تشرق كل صباح.. حقيقة أعيها، فما أعيه واقع. وأحلامي وأحلامك في نوم أمس.. واقع ولكنني لا أعيه أو لا أستطيع تفسيره، وما لا أعيه واقع لا أدري به بالرغم من أنه خاص بي. أساطير الخير والشر، الذكورة والأنوثة والحياة والموت.. حقائق يجمع عليها البشر ولكنني لا أدري أنها داخلي.. اللاشعور الجمعي هو أيضاً واقع لا أدري به ولا يخصني بمفردي لأنني أشترك فيه مع كل الجنس الإنساني.

أدب أو إبداع الرؤية هو أدب واقعي مواده مستمدة من نطاق الشعور الإنساني، من مآسي الحياة ومن واقعاتها. وقد يحمل تفسيراً سيكولوجياً لما نراه، على ألا يكون هذا التفسير مسوقاً مباشرة وبطريقة تعليمية، وهو في مجمله يحمل إلينا إدراكاً عميقاً قوياً بما يدور حولنا. إنه يحمل إلينا ما نحرص عادة على تجنبه أو تفاديه أو نسيانه بغير قصد أو إهماله بقصد. يبقى أن أدب الرؤية هو أدب محدود بالمعقولية النفسية والمنطقية وكل العناصر المشتركة في بنائه هي من دائرة المعلوم أو المفهوم. وأزعم أنه من النادر أن يصل أدب الرؤية إلى المستوى العالمي الإنساني إن لم تكن القيمة التي تبدو من خلاله تهم البشر أنّى كان تصنيفهم. وقد يصل هذا الأدب للعالمية من باب صدق وجمال تعبيره عن واقع مُعاش بطريقة معينة شديدة الخصوصية والتميز، ويسعد الآخرين أو يشبع فضولهم أن يطلعوا على تفردها وغرابتها.

أما أدب الرؤيا فهو تعبير متفرد يستمد وجوده من الأغوار السحيقة للنفس البشرية، من حلم الفرد وأسطورة الشعب. إنه نوع من الإبداع يذكّرنا بالهوة الزمانية التي تفصلنا عن عصور ما قبل التاريخ البشري. إنه إبداع مُعبِّر عن.. أو يصور تجربة بدائية قديمة تفوق قدرة البشر على الفهم

وتتحدى قدرتهم على الاستيعاب. إنه يخضع الإنسان لسلطانه إذ يبهره بما فيه من سحر وجلال. وصياغة هذا النوع من الأدب، أو إنتاج هذا النوع من الفن يقتضي جهداً يفوق جداً ما يقتضيه إبداع الرؤية؛ ولكن لأنه نابع من مصدر مشترك أو صادر من نبع تمتد إليه جذور كل البشر، فهو أقرب ما يكون إلى العالمية لأنه وبحكم تعريفه متجاوز للحدود الشخصية بداءةً، وممتد إلى أصل الإنسان ضرورةً.

إبداع الرؤية لا يمزق حجب العالم ولا يزيح الستار عن أسرار الكون ولا يتجاوز حدود الإمكان البشري، أما إبداع الرؤيا فإنه يمزق تلك الحجب من القمة إلى القاع ويزيح برشاقة وبرهافة ذلك الستار الذي رسمت عليه صورة لعالم منظم محدود فيمكننا من إلقاء نظرة ولو خاطفة على الغور السحيق الذي أتينا حتماً منه.. والذي هو مصدر لكل ما لم تدركه الصيرورة بعد[٤٢].

إبداع الرؤيا العالمي هو إرتشاف من... وإرواء لـ.. الخيال اللاواعي العالمي (universal unconscious funtasy)، وما نطلق عليه الخيال اللاواعي ما هو إلاّ خبرة إنسانية عميقة ومختزنة ومتمثلة في آن واحد. خبرة محملة بدفء الشعور ومدفوعة بقوة الحافز ومحققة للذة الرغبة. في هذا الخيال اللاواعي العالمي عودة أولى إلى تجربة الميلاد وإلى الرحم من قبله، وعودة أخرى أكثر بعداً إلى بدء الكون، إلى نقطة الصفر زمناً في حياة الطبيعة. إنه خيال يرجع بنا إلى المنظر الأول (primal scene)، ثم يعود بنا من عنده محملين بكل ما يكتنف الرحلة من شجن ولذة وعذاب. حيث أن رحلة الخيال اللاواعي العام تبدأ من نقطة الصفر زمناً في حياة الكون، فإن كل البشر حتماً يشتركون في قاسم مشترك أعظم منها. إننا

---

(٤٢) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، القاهرة، دار المعارف ١٩٨١م، ص ٢٠ ـ ٣٢.

على سبيل المثال نرى أن كل الأعمال الأدبية التي تناولت عقدة أوديب (Oedipus complex) لا زالت حتى الآن تؤثر في المتلقي بالقدر نفسه الذي كانت تؤثر به في العصر اليوناني. وسبب هذا هو وجود ضمير مشترك داخلنا شغوف بالتعرف على ما يحتمل فينا من تلك القوى القاهرة الأبدية (compelling force of destiny).

يكتسب الإبداع صفة العالمية عندما ينبع من الحلم اللاواعي العالمي، ولكنه يفقد هذه الصفة إذا تناول المبدع عناصر هذا الحلم وصاغها بشكل غير جميل ومشوّه. ويفقد الإبداع صفة العالمية أيضاً إذا تعامل مع الموقف حسب النهج الفرويدي بطريقة الانسحاب والانطواء والفردية، وهو في الواقع ينأى عن كونه إبداعاً أصلاً لأنه وعلى حسب النهج الفرويدي السالف يتحول إلى صياغات مبعثرة نرى لها أمثلة كثيرة فيما يعتقد به المضطربون عقلياً من ضلالات (delusions) وما يدركونه من هلاوس (hallucination). كل من الضلالة والهوس هو تعامل تحويلي مع مخزون الحلم اللاواعي العام، ولكنه فضلاً عن كونه من حيث الجوهر انسحابياً انطوائياً، فإنه أيضاً فوضوي وشاذ ومبعثر من حيث الشكل. لا يكفي أن يلهمنا خيال لاواعي عالمي حتى يكون إبداعنا مكتسباً لصفة العالمية، ولكنه يلزم أيضاً أن يكون اجترار مفردات هذا الخيال واستلهام مكوناتها ثم تمثلها في كيان المبدع، قد تمّ بطريقة تؤدي إلى إعادة صياغتها ومن ثم تقديمها للعالم في شكل جميل يفصح عن نسق بديل للفوضى، وعن تجانس بديل عن الشذوذ، وعن كلية وتكامل بديلين عن التبعثر(٤٣).

في محاولة لإعادة ترتيب الأوراق، وإعادة صياغة المسألة وتبديل ثنائية

---

(٤٣) المرجع السابق، ص ١٣٧ - ١٤٤.

الرؤية؛ الرؤيا، بثنائية المحلية والعالمية، يمكننا أن نقول إن الأدب أو الفن في محليتهما هما في الغالب الأعم إبداع محدود بالزمان والمكان والأشخاص، أدب واقعي وإن تعمق فإنه يتناول سيكولوجية الموقف بحد ذاته ولا يتجاوزها، وإذا حدث واكتسب هذا النوع من إبداع الرؤية صفة العالمية، فمن المرجح أن يكون هذا بسبب اعتباره شاهداً صادقاً على واقع متفرد متسم بالغرابة مثير للفضول الإنساني.

أما الإبداع العالمي فهو إبداع رؤيا، عناصره مستمدة من الخيال اللاواعي العام ورسالته متجاوزة لحدود القهر زمناً ومكاناً وذاتاً، وهو لهذا أكثر جدارةً بما تفرضه عليه وظيفة الإبداع في الحياة من أدوار لأنه يعبر بصدق عن أعمق الأماني العالمية التي قد لا يدركها الإنسان الفرد، ويمنح فرصة لإعادة صياغة مفردات الحياة بحيث نرى في الحياة قبساً من المفقود، ونجد في المتاح عربوناً لبلوغ ما يعسر علينا بلوغه، وهكذا يثري الحياة والأحياء بروافد مما هو مكنون ونخاف من تاريخهم وتراثهم.

الإبداع والتواصل

يبدأ التواصل في الإبداع من الإتساق النفسي بين الإنسان وذاته بحيث لا تقهر نفسه الزائفة نفسه الحقيقية لكي تصبح النفس الحقيقية هي المعبرة بصدق، فتتم أولى حلقات التواصل في الإبداع بين المبدع وأعماله، ثم تليها حلقة أوسع وهي حلقة التواصل بين العمل الإبداعي والمتلقين، ثم حلقة أوسع تضم تواصلاً بين المبدع والعالم كله، وآخر الحلقات هي أكثرها شمولاً لأنها تضمن استمرار جهود كل

المبدعين وتواترها رغم كل شيء؛ إنها حلقة التواصل بين الإبداعات وبعضها(٤٤).

أولى حلقات التواصل تمثل العلاقة بين المبدع ومخلوقه الجميل. إنها علاقة متعددة الأبعاد. هناك التواصل الزمني التاريخي الذي يضمن سياق الأحداث وتسلسلها من البداية إلى النهاية، وهناك التواصل الإدراكي الذي يؤكد حدود الزمان والمكان اللذين يحتويان العمل الفني، وهناك ثالثاً التواصل الخيالي وهو الذي يتجلى عندما ينسج المرء صوراً خيالية تعكس أحلامه ثم يتمكن من تنميتها وتعهدها دون الوقوع في التناقض والخلط. أما التواصل المنطقي فهو أن تتفق النتائج مع المقدمات.. أن تتفق اللغة مع الشخصية أو اللون مع الإحساس أو النغمة مع الوجدان. وأوضح ما يكون التواصل هو ما يكون بين النسيج المزاجي وإيقاع الحياة. آخر عناصر التواصل بين المبدع وعمله الفني هو التواصل التعبيري، أو الأدائي.. حتى أنه يمكننا أن نعتبر العبارة التي ينطق بها شخص من شخصيات العمل الأدبي أو الفني ما هي إلاّ خيط نقتفي أثراً لبدايته فنجده في موضع ما من خيال الأديب أو خبيئة نفسه. هذا التواصل بين المبدع وعمله قد يتضح عندما تكون وسيلة التعبير ذاتها هي رمز أو علامة لسمة يتّسم بها المبدع أو يتفرد. التواصل بين المبدع وعمله الفني هو في أحد صوره نقلة فورية ثنائية الإتجاه بين الذات والموضوع، أو هو جدل آني بينهما. على قدر غنى الذات يكون الموضوع وبقدر ثراء الموضوع تكون رحابة الذات؛ والأثر الفني الإبداعي هو ذلك الشيء الذي نكلفه بتحقيق الاتحاد والامتزاج بين الذات العارفة

---

(٤٤) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت ، عالم المعرفة، ١٩٧٩ م؛ ص ١٨٢ - ١٨٧.

والموضوع المعروف دون أن نضحي بأحدهما في سبيل الآخر.

أما الحلقة الثانية من حلقات التواصل فهي المختصة بالتواصل بين المبدع والمتلقي. ما أيسر أن نعي كنه هذا التواصل إذا عقدنا مشابهة سريعة أو افترضنا تناظراً بين لحظات الإلهام عند المبدع ولحظات التلقي عند المشاهد.

عندما يعيش المبدع لحظة الإشراق يتجلى أمام عينيه مشهد جديد، هكذا يكون المشاهد أيضاً عندما تبهره محاسن العمل الإبداعي حتى تتسلل رويداً رويداً إلى كيانه. إذا افترضنا أن الأديب أو الفنان في اللحظة التي يأتيه فيها الإلهام والتي يتوقد فيها حدسه يمكنه أن يتلقى رسالة ويعيد صياغتها أو يُرتب عناصرها حتى تكتسب جواز المرور إلى الواقع الإبداعي في الحياة، يصبح التواصل مع المتلقي في ضوء هذا الفرض هو عملية فك الرمز أو إعادة تحليل الرسالة الفنية إلى عناصرها حتى تصل إلى المتلقي نفس الرؤيا أو يتمثل نفس المشهد الإشراقي الذي سبق وأن ألهب بحماس ملكات المبدع. من أهم ضمانات كفاءة هذه الحلقة من التواصل، أن يكون هناك حوار متصل بين المبدع وخلصائه الذين يعتبرون أول من يتلقى عنه أو يشاهد أعماله، وكلما كانت التغذية الاسترجاعية (feed back) في هذه الدائرة، مخلصة وقوية، كلما كان التواصل بين المبدع والمتلقين مستمراً وعميقاً.

ونأتي إلى الحلقة الثالثة وهي حلقة التواصل بين المبدع والكون بأسره، مروراً بالبشر وبعناصر الطبيعة. عن طريق انصهار الفنان في عمله الفني يجد نفسه في أوج اتصاله بالكون كله وكأن معاناته الشخصية وكيانه المبذول في صياغة العمل المبدع ما هما إلاّ قربان مقدم لكل الكون طلباً لوصاله. ينقل سامي الدروبي عن فيكتور باش (Basch) قوله:

«في العمل الفني امتداد المرء في الأشياء الخارجية وإضفاء نفسه عليها وانصهاره فيها. المبدع يبث حياة وحركة وشخصية في الأشياء التي ليس لها شخصية من أهون العناصر الشكلية إلى أرفع التجليات في الطبيعة والفن. أن ينتصب المبدع مع عامود مستقيم، وأن يمتد مع خط أفقي، وأن يلتف مع دائرة، وأن يثب مع إيقاع منقطع وأن يتهدهد مع لحن بطيء، وأن يتوتر مع صوت جاد، وأن يسترخي مع جرس هادىء وأن تظلم نفسه مع غيمة، وأن تئن مع الريح وأن تتصلب مع صخرة وتسيل مع جدول.. أن نتغير إلى ما ليس نحن، وأن نهب أنفسنا إلى ما ليس نحن.. وذلك كله بسخاء وحماسة يبلغان من القوة في أثناء التأمل الاستطيقي أننا لا نعود نشعر بأننا نهب ونعطي وإنما نعتقد حقاً بأننا أصبحنا خطاً وإيقاعاً وصوتاً وغمامة وريحاً وصخراً وجدولاً».

هذا المستوى من التواصل هو ما عبّر عنه «بودلير» (Baudelaire)[٤٥] حين قال إن الإبداع تجربة غجرية ميتافيزيقية إعلانية تلك التي يشعر فيها الفرد بانخراطه كله في العالم من خلال أي موقف من المواقف الموحية[٤٦].

إن قضية الفن، أو لنقل إن جوهر الإبداع هو البحث عن اتصال عضوي حقيقي بين الإنسان والعالم. إن المبدع وهو متواصل مع الكون يصلح القطيعة التي خلقتها المعرفة، ولكنه في الوقت نفسه لا يرتمي في

---

(٤٥) شارلز بودلير (Baudelaire) (١٨٢١ - ١٨٦٧م) شاعر فرنسي تميز شعره بالطابع الإباحي.

(٤٦) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، القاهرة، دار المعارف ١٩٨١م، ص ١٣٩.
أنظر أيضاً: قائمة المراجع الأجنبية بالكتاب نفسه ص ٣١٢..

Basch Victor: «Essais d'esthétique de philosophie et de litterature», Paris, 1934.

أحضان الفرحة الغامرة التي تتواكب مع حبه للكون. إنه يتفادى خطر العزلة وخطر الاحتواء في جدلية العلاقة بينه وبين الكون من خلال خلقه للأثر الفني. إن الإبداع يوصلنا إلى اللامنتهى، ولكنه يقينا خطر التحلل فيه. يتجلى الإبداع في أثر فني يتموضع في المكان والزمان في وجه الديمومة المتحركة غير المستقرة، وهو من حيث كونه حلقة الوصل بين الإنسان والكون يخلق واقعاً ثالثاً متميزاً عن كل من حالتي السكون والركود أو الصخب والانطلاق.

الحلقة الأخيرة في حلقات التواصل، هي حلقة التواصل بين الإبداعات بعضها بالبعض الآخر.. لماذا يستمر المبدع في إنتاجه؟ لماذا تتسع الساحة لكل المبدعين الذين ينتمون لاتجاهات مختلفة ويقدمون أعمالاً تبدو وكأنها متنافرة.

أبسط الإجابات عن هذه التساؤلات، هو أن نقول إن الإبداع يستمر ويتواصل لأن القهر لا ينتهي.. البحث الأوديبي عن الأب الغائب، وهو بحث مفترض في الخيال ولا يمكن أن نضع له حداً أو أن نوقفه لأن الأب لم يتمثل بعد، لم يحضر بعد، ولهذا تظل حرارة الشغف به ومثابرة البحث عنه والتطلع إليه. طالما بقيت الورطة تستمر الجهود التي تسعى للتخلص منها، طالما بقي الفقدان بقيت الرغبة في التعويض. في كل إبداع فني أو أدبي جديد يتماهى المبدع مع شخص أو مع حالة، ثم يضفي على ما سبق وتماهى معه ذلك الرمز الفني الذي يحمل فيه للكون رسالة حب، ولكنه في كل تقمص، وبعد أن ينتهي من كل حالة، يكتشف أن رؤيته أو رؤاه لم تكن هي أفضل ما يحل الورطة. العمل الفني نفسه بعد أن يُطرح يصبح بحد ذاته موضوعاً من معطيات الساحة؛ وبهذه الكيفية يؤثر في كم المعطيات ونوعيتها وهذا يعني أن الورطة أو

المتاهة تُعاد صياغتها فعلاً كلما جدَّ على الساحة عمل إبداعي جديد. وعلى هذا النحو تصبح الورطة الجديدة.. الصراع الجديد.. هو حافز لطور آخر من أطوار الطرح ولحالة إبداعية أخرى من حالات التقمص. فالصراعات الإنسانية تتجدد باستمرار ولا تحل أبداً حلاً نهائياً، وكل ما نتوهم أنه حل نهائي يصبح في إطار الزمن حلاً مرحلياً، هذا ما تهمس به إلينا حكمة التاريخ.

كما أن الساحة مفتوحة لتقبل معطيات جديدة، أطروحات إبداعية جديدة، كذلك نرى الشخص المبدع منفتحاً لاستيعاب وتمثل خبرات حياتية جديدة. كل خبرة حياتية هي مرحلة حمل لا أجل لها.. تنتهي بميلاد، ومع كل مولود سرعان ما تتلاشى فرحة الانجاب بحسرة الفقدان، حين يصبح الوليد كائناً مستقلاً ويفقد المبدع امتلاكه له أو امتداده به. لا يجد المبدع ما يداوي به حزنه سوى إعادة خبرة الحمل فالميلاد، ولا تجد الحياة ما تعوض به المبدعين معاناتهم سوى تقبل إبداعاتهم ومنحها شهادة الميلاد حتى تكسبها شرعية الوجود والبقاء.

كلما وصلت شفافية المبدع إلى المستوى الذي يمكنه من رؤية الرباط الوثيق بين ألم الولادة وكل آلام الجسد البدائية. هذه الآلام التي تعني في منتهاها الخوف من التكسر والموت. يدرك المبدع بوجوم أن خبرته في التعامل مع ما تجود به البشرية تتضاءل يوماً بعد يوم. حتى إن المنتجات التقنية للحضارة الحديثة التي تعتبر من لوازم حياته تصبح، بطريقة أو بأخرى، مهدِّدةً بفناء الإنسان. خوف الإنسان من التكسر خوف لا ينتهي. يحاول الإنسان دائماً أن يضم نفسه إليه لأنه كلما تلامس مع نفسه يتجدد عنده الأمل في أنه قادر على إعادة بناء نفسه لتصبح أكثر قدرة وخبرة على احتواء أو احتضان الضعف أو الخوف الأولي، ويستطيع

الإنسان بتواتر إبداعاته أن يؤكد انتصاره على الخوف من التكسر والتلاشي. إنه بإبداعه يسقط الخوف من العدم ويملأ الحياة بالأعمال.

الخلاصة

يبزغ الإبداع، بل ينبع الجمال في أحضان الأمهات. تستقبل الأم بذرة الإخصاب، تدب الحياة في الخلايا التي تنمو وتتكاثر وتتميز حتى يولد الطفل كائناً جديداً في العالم. وتهدي الأم طفلها للحياة وتكف عن الاستحواذ عليه لأن في انفصالها عنه تأكيداً لذاتيته وحباً عميقاً منها للوجود كله. وفي شجن الانفصال يولد الإبداع، إما أن يخلق الطفل لأمه صورة خاصة به على سبيل الهلوسة كما افترض فرويد، أو يلجأ إلى وسيلة البدائل الجمعية المتراكمة كما افترض وينكوت، أو يخبر كل ما يتنازع موقفه من صراعات في إطار مبارحة الموقف الاضطهادي إلى الموقف الاكتئابي حسب رؤية كلين.

تشترك كل من خبرة الخوف والقلق مع خبرة الاكتئاب والاستعادة الجميلة في خلق الإطار الفني، أو الشكل الذي يخفق في التعبير عن الجمال الروحي الخفي، إذا كان الشخص في طفولته قد عجز نفسياً عن تجاوز الموقف الامتدادي الاستحواذي الاضطهادي إلى الموقف الانفصالي الاكتئابي الحزين.

والإبداع إما أنه يكون تعبيراً عن رؤية (vision) مصدرها التجربة الشخصية والواقع القريب، أو أنه يكون معبراً عن رؤيا (revelation) مصدرها الخيال الجمعي اللاواعي العالمي. وهو بهذه الحيثية إبداع الكشف الإنساني الذي يأخذ طريقه للعالمية.

مقوداً بالحب المتأجج للكون، باحثاً باستمرار عن معنى لوجوده لا نجد أي غرابة في أن يتواصل الإبداع؛ يستمر الإبداع عبر التاريخ ويستمر في التاريخ الشخصي نفسه. تواصل بين المبدع وعمله الفني، وتواصل بين المبدع والمتلقي ثم بين المبدع والكون وتواصل الأعمال الإبداعية مع بعضها البعض. ويدرك المبدعون في استمراريتهم أن وظيفتهم هي أن يكشفوا الكون للناس حتى لا يستطيع الناس أن يتنصلوا من مسؤوليتهم إزاء الكون.

الفصل الثالث

الإبداع والـمرض النفسي

١ ـ حكاية الموكب البشري الحزين

الإبداع والإجماع:

«من الأمور التي تجعل الأدب مواسياً أن مآسيه جميعها تقع في الماضي...، ....،...، إنني أرى الماضي كمشهد مشرق حيث النادبون في العالم ما عادوا يندبون على ضفاف نهر الزمن. الموكب الحزين من الأجيال البشرية يسير الهوينا حول القبر، ولكن في ريف الأمس الهادىء يستريح السادرون المتعبون ويهدأ بكاؤهم جميعاً».. عن برتراند رسل (١٨٧٢ ـ ١٩٧٠ م) في سيرته الذاتية[1].

كلما قرأت هذه الفقرة تصور البشر أمامي وكأنهم قافلة تمخر عباب الحياة وتصارع الأهوال في طريقها من نقطة الأزل إلى الأبد مروراً بما هو اليوم. في هذه الرحلة القاسية سقط الكثيرون من قافلة البشر.. مستكشفون ورواد، وما كانت تضحيات هؤلاء وأولئك جميعاً سوى الثمن الذي دفع من أجل أن تصل القافلة برمتها إلى ما هي عليه اليوم.. ويهدأ السادرون المتعبون من أهوال الرحلة.. إلاّ أنني اختلف مع الزعم بأن هذه الرحلة قد

---

(١) عن: د. عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلحات النقدية (مترجم)، المجلد الأول، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨٣، ص ٣٠.

انتهت، وأختلف مع اعتبار أن حقبة المعاناة يمكن وضعها كلها تحت عباءة الماضي... إنني أرى أن رؤيتنا للسكون الحالي للقافلة هي رؤية زائفة.. الزمن لم ينته بعد، وما زال هناك أمام البشر شوط أو أشواط عليهم أن يقطعوها. إن القافلة ما زالت تتحرك ونحن نتحرك معها، ولهذا لا نلحظ حركتها لأننا جزء منها، وما زالت القافلة في مسيرتها تفقد الكثيرين من أبنائها ممن أنيطت بهم مسؤولية البحث والاكتشاف والريادة، وربما إذا كنا لا نرصد تواريهم في اللحظة الآنية، فمن المرجح أنهم سوف يجدون من يذكرهم في لحظة مستقبلة من الزمن.

تعود بي مقولة «راسل» إلى زمن قديم غابر. حين بدأ البشر يستقرون في جماعات، نشأت شرائع وأعراف لهذه الجماعات من شأنها أن تحميها من المارقين عن ناموسها فتعاقبهم إما بالتصفية الجسدية أو بالطرد خارجها؛ ويلحّ على ذاكرتي من التراث التوراتي كيف أن شريعة بني إسرائيل كانت تحكم بعزل المرضى والمجانين خارج خيمة الاجتماع، وكيف أنها شرّعت بناء ما أسمته «مدن الملجأ»، وهي مدن يلجأ إليها كل الهاربين من قصاص الدم أو المنبوذين من الجماعة والمتظلمين من أحكامها حتى تنقضي سنة اليوبيل (السابعة)، فيعودون حينئذ إلى جماعتهم، ويُسمح لهم مرة أخرى بمعايشة أهليهم[٢]. فكرة العزل والنبذ هذه يبدو أنها فكرة قديمة، ونحن لا ندري كم من المظلومين حكمت عليهم جماعة اليهود آنذاك بالعزل أو النفي، وكم منهم حُكِم عليه بالجنون دون معيار موضوعي ولم يكن جنونه سوى نظرة سابقة للزمن أو فكرة مغتربة عن السائد من الفكر. إن هذا المشهد تكرر بتنويعات مختلفة في أماكن وأزمان عديدة حينما قوبل كل جديد من الفكر بدرجة من المقاومة قد

---

(٢) سفر التثنية، العهد القديم، إصحاح ١٩.

تفوقه قوة حتى تبطش به وتنكل بصاحبه. ولهذه المقاومة الباطشة وظيفتها الدائمة في عيون معاصريها لأنها السبيل الممكن للمحافظة على سكون الجماعة وثباتها في مقابل خطر الحركة والتغير.

كان ذلك في الكوفة في العام السبعين للهجرة حين وُلِدَ أبو حنيفة النعمان، شبَّ طفلاً ثم صبياً شغوفاً بالعلم مُلاصقاً للفقهاء، وصار تلميذاً وصديقاً للإمام جعفر الصادق.. صار كهلاً فشيخاً يُعْتَدُّ برأيه ويُلْجأ إليه في العويص من المسائل ولكن بقدر ما تكاثر مريدوه حوله، تكاثر أيضاً خصومه.. وكان خصومه صنفين.. بعضهم من الفقهاء الذين يغارون من التفاف الناس حوله، وبعضهم الآخر من سدنة الحكام، أو كانوا هم الحكام أنفسهم سواء كانوا أمويين أو عباسيين. كانت خطيئة أبي حنيفة النعمان أنه يحتفظ باستقلاله الفكري أمام الحكام من جهة وفي مواجهة السائد المتبلد من جهة أخرى.. كانت خطيئته أنه نادى بحرية الإرادة وقرر أنه أفدح ما يصيب الإنسان من ضرر هو تقييد حريته ومصادرتها. حتى إنه ذهب إلى أن سوء استخدام الحرية هو أخف ضرراً من كبحها أو مصادرتها. رأى أبو حنيفة أن سوء اختيار الفتاة البالغة لزوجها هو أخف ضرراً من قهرها على الزواج ممن لا تريده، ورأى أيضاً أن سوء استخدام السفيه لأمواله يمكن علاجه بإيقاف ما يضره من تصرفات أما الحجر عليه ففيه إهدار لإنسانيته، أي أن أذى ضياع الحرية أو سلبها يعتبر أشد قسوة من أذى ضياع المال. كانت خطيئة أبي حنيفة النعمان أن كل آرائه ناقضت السائد في عصره.. عصر إشترك فيه الأمويون ومن بعدهم العباسيون في الإجماع على تكفير خصومهم وإهدار دمائهم. في مواجهتهم أفتى «أبو حنيفة» بالنهي عن قتال المسلمين والخروج للفتك بهم حتى اقتنع برأيه أحد قوّاد المنصور الخليفة العباسي وكان اسمه «الحسن بن

قحطبة». امتنع الحسن عن الخروج لقتال أعداء المنصور من المسلمين فصدرت الأوامر بقتله، ولكن خفف الحكم بعد أن تشفع له أخوه بدعوى أنه مجنون.. موازاة جديرة بالتأمل، أن تكون حرية الرأي جريمة وأن يكون الجنون شفيعاً لها، ولكن من المؤسف أن عقوبة الجنون ليست بحال من الأحوال أخف وطأة من عقوبة الرأي نفسه.

هكذا سار أبو حنيفة النعمان مستقلاً. يميل إلى أهل البيت في عهد الأمويين حين كانت المقولة السائدة هي «أن تكون كافراً أو مشركاً خير من أن تكون علوياً». وفي عهد العباسيين استنكر عليهم بطشهم بالأمويين. كانت عاقبته وخيمة حين أجهر برأيه في استبداد العباسيين وطغيانهم، وعندما رفض منصب قاضي القضاة مُفضّلاً عليه أن يبقى متفرغاً للعلم والفقه، قال: «من ظن أنه استغنى عن العلم فليبك على نفسه».. تدهورت صحته وأشرف على الموت وقيل إنهم دسّوا له السّم ليعجلوا بموته. خرج من سجنه وهو يعاني سكرات الموت.. هذه واحدة من سِيرَ الرواد في زمانهم تحكي عن خطيئة وعن عقاب.. الخطيئة فكر حر ومستنير والعقاب سجن وتعذيب حتى الموت.. مثال على جسارة الكلمة الأبيّة الفاضلة[٣].

نقلة أخرى وموقف آخر لقافلة البشر عبر الزمان.

في أوروبا وتحديداً في فلورنسا ولد «دانتي الليجيري» في ١٢٦٥م. يعتبر دانتي هو أبو الأدب الإيطالي ومن أشهر أعماله قاطبة «ملحمة الكوميديا الإلهية». كان جوهر ريادته وإبداعه في عصره أنه كتب باللغة الإيطالية.. اللهجة الإيطالية العامية من اللاتينية.. ولما كانت اللغة اللاتينية

---

(٣) عبدالرحمن الشرقاوي، أئمة الفقه التسعة، القاهرة، كتاب اليوم ١٩٨٣م، ص ٤٩ ـ ٧٠.

في عرف رجال الكنيسة آنذاك لغة مقدسة لا ينبغي الكتابة بدونها أو تعليم غيرها.. كانت إبداعات دانتي خطيئة، كما كانت كل الأنشطة الفنية أو الأدبية تعتبر في نظر الغلاة من المتدينين كفراً وجاهلية لأنها في عرفهم بعث لتراث سابق على المسيحية.. هكذا كان كمٌ الركود الآسن المقاوم للإبداع.. راح «دانتي» ضحية ريادته حيث لفقت له بعض التهم السياسية ونفي من فلورنسا، وحكم عليه بالموت حرقاً في ١٣٢١م. ولكن حكايته لم تنته بهذا الفاصل لأن الثابت أن حركته هذه كانت أولى الخطوات في سبيل ظهور الدول القومية الحديثة في أوروبا، حيث اقترن ظهور الآداب الأوروبية الحديثة بالثورة على اللغة اللاتينية الجامعة؛ وكان اتخاذ اللهجات العامية في أوروبا كأدوات للتعبير الأدبي، مبشراً بقيام الدولة الحديثة وبسيادة لغة الشعوب على لغة الحكام[٤].

في المنطقة نفسها وبعد مرور ما ينيف على مائتي عام وقبل أن تنقشع عن أوروبا كآبة عصورها الوسطى، وُلِد جاليليو (Galileo Galilei) في ١٦٦٤م. كانت أهم إسهامات جاليليو أنه اكتشف قانون تذبذب الأجسام، وقانون الأجسام الساقطة، وقد وضع قانوناً للقصور الذاتي واكتشف البقع الشمسية، وقانون المد والجزر، والتلسكوب والميكروسكوب، ولكن خطيئته الكبرى كانت دفاعه أمام محاكم التفتيش عن نظرية «كوبرنيكس» في دوران الأرض حول الشمس. وبالرغم من أنه كان دائم الإعلان عن رضوخه للسلطة الكنسية ولتعاليم الدين.. لم يكن هذا كافياً لينجو من التنكيل والتعذيب. يذكر عن جاليليو أنه حاول التوفيق بين العلم والدين، وكان يفسر التناقض الظاهري بينهما على أساس

(٤) لويس عوض، ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٧م، ص ٢٧ ـ ٥٥.

مشكلة التعبير اللغوي.. يتعامل العلم مع حقائق الكون ولهذا فلا بد أن تكون لغته واضحة ودقيقة ولا مجال فيها للتأويل أو للتأمل، أما الدين فمن منطلق أنه يهدف إلى سواء الحياة وارتقاء وطهارة النفس البشرية، يتوقع أن تكون لغته وسيلة لتقريب الحقائق من أفهام الناس، بحيث يصبح التعبير المجازي التقريبي هو حلقة الوصل بين الهدف أو القصد الإلهي وبين وجدان البشر، شريطة ألاّ يغيِّر المجاز أيّاً من الحقائق والقوانين الثابتة؛ ولكن أي مكان للمبدعين في مجتمع متفتت ساكن سوى السجن والتعذيب.. تعددت محاكمات جاليليو وتواترت صنوف التعذيب التي تعرض لها كيما يرجع عن آرائه ولكي يعلن خطأه. كان نصيبه السجن ثم العزل والنفي وأصيب بالعمى في أواخر أيامه ليموت في بيته كمداً في ٨ (كانون الثاني) يناير ١٦٤٢م(٥).

يلزمنا أن نتأمل، ولو قليلاً، في تداعيات تفتت أواصر الثيوقراطية الحاكمة في أوروبا في القرن السادس عشر الميلادي. لقد زحفت هذه الموجة الداكنة شرقاً لكي ترزح بكآبة على الشرق العربي. مع بزوغ الدول القومية في أوروبا على أنقاض الشمولية الدينية تقهقرت القوميات في الشرق العربي أمام العثمانية الكاسحة القادمة من أواسط آسيا مروراً بتركيا، وإذا خصصنا حال مصر ليكون موضوعاً لرؤيتنا بعد مرور حوالي ثلاثمائة عام من رزوحها تحت وطأة العثمانيين لأمكننا أن نتيقن من أن القهر الحاكم العنيف والمتستر بعباءة الدين قد وأد مُبَكِّراً كل إرهاصات التقدم والإبداع. ويسعفنا التاريخ بذكر ثلاث ثورات للمصريين ضد الحكم العثماني ولكنها كانت دونه قوة وتمكناً.. صورة من صور القهر الجماعي

---

(٥) لويس عوض، ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٧م، ص ٢٧٣ - ٣٠٢.

باسم الدين لشعب تدهورت أحواله وعاش فلاحوه أجراء في أرض الملتزم المكلف بالجباية؛ خسر الشعب صُنَّاعه وحرفييه الذين رُحِّلوا قسراً إلى القسطنطينية، تدهورت حركة البناء والتعمير حتى إن ما وصلنا من آثار ما بني في عهد العثمانيين أقل عدداً وذوقاً وفناً وجمالاً من آثار المماليك.. وما كان تقلص الإهتمام بالعلم أمراً مستغرباً في هذا المناخ الذي انصرف فيه القلة إلى دراسة علوم اللسان والشرع وبعض الرياضيات النظرية، وانقطعت صلتهم بأوروبا الناهضة وبالتراث الإسلامي العربي الناهض في عهد كل من الرشيد والمأمون، وكذلك انقطع وصالهم بحضارتهم المصرية القديمة التليدة. وليس أدل على ما صارت إليه الأحوال المعيشية بين الأهالي من أنه من بين أسباب ثورة القاهرة الكبرى ضد نابليون كان تبرم الأهالي من إلزامهم بتنظيف شوارعهم وهدم أبواب الحارات التي كانت تغلق ليلاً فتعوق الاتصال(٦). إنها صورة أخرى من صور القهر في حقبة من الزمن وفي بقعة من المكان عاشتها قافلة البشر.

حتى في المجتمعات البدائية كان الإبداع خروجاً عن السائد وتحريكاً للسكون. لقد أسفرت الدراسات الانثروبولوجية للفنون البدائية عند بعض القبائل الإفريقية وعند الهنود الحمر عن أنه كان هناك فنانون مبدعون، وكانت هناك أنساق فكرية متماسكة وإبداعات في حدود الثقافات السائدة وبالقطع كانت هذه الإرهاصات الإبداعية تنطوي على مغبة التعرض لإيذاء سدنة الإجماع والسكون(٧).

---

(٦) حسن الاسكندراني وأ.ج. ستوج،تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، القاهرة، مدبولي، صفحات من تاريخ مصر ١٩٩٠م، ص ٥٩ و٥٠، ثم ص ١٠١ و١٠٢.

(٧) أحمد أبو زيد، الظاهرة الإبداعية، عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٨٥م، ص ٣ - ٢٤.

خطيئة أبي حنيفة النعمان، خطيئة دانتي وذنب جاليليو.. أحوال الشعوب تحت قهر الثيوقراطيات المستبدة.. مباكي نذكرها وتذكرنا بالطرد خارج خيمة الاجتماع وبالنفي في مدن الملجأ وبكل التيارات المناهضة للإبداع حتى يومنا هذا.

سجن الجنون وسجن العقل

في أوروبا ومع بدايات القرن السادس عشر لاحت في الأفق تباشير فجر جديد. سمح انبثاق المعارف العقلانية لمفكري الإنسانيات مثل «أرازموس» (Erasmus)(٨) بتجاوز مشاعر الخوف البدائية التي كانت راسخة في أفئدة الشعوب الجاهلة تجاه الظواهر الطبيعية والجغرافية، كأن يوصف المحيط الأطلنطي على سبيل المثال بأنه «بحر الظلمات»، وشرع الرواد في تفسير الطبيعة بالعقل والمنطق. ينشر أرازموس في ١٥١١م كتابه الشهير «مدح الجنون» الذي يهزأ فيه من سخافات معاصريه وأخلاقياتهم، ومن حيث كان يقصد بالجنون ما هو أقرب إلى الشطط العقلي وحماقته.. كان الجنون عنده غير ذلك الجنون المأساوي الذي استحوذ على ضمائر الشعوب ووجدانها في أواخر العصور الوسطى. واستطاع العقل المفكر عند «أرازموس» وعند مونتاني (Montagne)(٩) أن يسيطر على القوى اللاعقلانية، أو بعبارة أخرى

---

(٨) أرازموس Erasmus (١٤٦٦ ـ ١٥٣٦م) لاهوتي وفيلسوف هولندي، يعتبر أبرز وجوه الحركة الإنسانية في عصره.

(٩) ميشيل مونتاني Montagne (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢م)، كاتب فرنسي عمل بالقضاء، =

استطاع العقل أن يتحصن، لدى المثقفين على الأقل، من حالة الرعب والهلع التي كانت تُكبّله أزاء الكوارث والظواهر غير المفهومة(١٠).

إلاّ أن سلاح العقل الذي شرع أساساً في وجه الجهل دفاعاً عن الإبداع سرعان ما صوب في اتجاه الإبداع الفني بدعوى أنه درب من الجنون واللاعقل. للوهلة الأولى يبدو تاريخ الثقافة الغربية وكأنه يحكي قصة ما أنجزه العقل من فتوحات متلاحقة وما استتبع ذلك من تراجع وكفّ لما أسمته هذه الثقافة بالجنون، إلاّ أن نقطة التحول في هذا التاريخ تكمن في ظهور فكرة الشك الديكارتي (أنا أفكر إذاً أنا موجود . Cogito ergo sum). بعد أن أطاح ديكارت بمنطق الشك عند أرسطو وأنكر أن يكون الإجماع أو تكون السلطة معياراً للحق، استبعد أيضاً مبدأ قدرة الشيطان الخبيث (malicious genius)، أو أي قوة أخرى مثل الحلم أو الجنون على أن تشككه في سلامة عقله وفكره. أي أنه أجاز الفكر كعمل مشروع من أعمال العقل من شأنه أن يؤكد وجوده، ولكنه اعتبر أن الجنون قوة خرقاء مناقضة للعقل تماماً، ولهذا فهي تتعارض جذرياً مع عملية التفكير نفسها. ويصل ديكارت بالجنون إلى ما أسماه بـ «اللاوجود الفكري» حتى إنه يجرده من كل شيء حتى لغته ويصل به إلى درجة الصمت(١١)،

= ثم صار عضواً في برلمان بوردو. اتسم فكره بتمجيد فن الحياة الذي يعتمد على الحكمة الحذرة وصدق البديهة وتقبل الآخرين.

(١٠) محمد علي الكردي، الجنون في الأدب الفرنسي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ١٩ - ٤٢.

(١١) عادل مصطفى، فضيلة الشك وضرورة المنهج، الإنسان والتطور، جمعية الطب النفسي التطوري، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٢م، ص ٢٧ - ٥٣. ومحمد علي الكردي، الجنون في الأدب الفرنسي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ١٩- ٤٢.

كان هذا الموقف الديكارتي هو الوجه الفلسفي الذي يشخص النظام الظالم الذي يمارسه الحكم الملكي البورجوازي القائم في فرنسا في ذلك الوقت. في ١٦٥٧م صدر المرسوم الملكي بالاعتقال الكبير (le grand remifirmememt). وقد اعتقل بموجب هذا المرسوم ستة آلاف من الحمقى والمشعوذين والمتسولين والمجدفين ومن اتهموا بالجنون، وأنشيء بموجب هذا المرسوم أيضاً ما سمي بالمستشفى العام، ولم تكن بهذا المستشفى هيئة طبية ولكنه كان القوة الثالثة للقهر إلى جانب القانون والشرطة. كان لهذا المستشفى من السلطة ما يسوغ لها إجراء المحاكمات وإصدار الإدانة وتنفيذ الحكم. كل ذلك خارج قاعات العدالة، وكأن الاعتقال بصورته الحديثة هو أحد اختراعات العصر الكلاسيكي. هذا العصر الذي يمثل حقبة نُفي فيها الإبداع تحت اسم الجنون إلى المستشفى العام، شريكاً للتسول والإجرام(١٢).

وفي ١٧٩٤م ظهر الفرنسي بينل (Penil) والإنجليزي توك (Tuke) اللذان سعيا إلى تحرير مجانين البشر من أغلالهم. كان من الظلم البيِّن أن يجتمع المجرمون والمتهمون بالجنون في رفقة واحدة، وما لبث المجنون أن تحوَّل إلى معزول من نوع خاص، وظهر الطب النفسي ليتحرر الجنون أيضاً من أصفاده المادية. غير أن ميشيل فوكو (Faucault. M)(١٣) مؤرخ

---

(١٢) رشا حمود الصباح، الجنون في الأدب، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ٣ – ١٨.

(١٣) ميشيل فوكو Foucault, M. (١٩٢٦ – ١٩٨٤م) اشتغل أستاذاً لتاريخ النظم الفكرية في الكوليج دي فرانس منذ عام ١٩٧٠م، من أهم كتبه تاريخ الحماقة، مولد العيادة، نظام الأشياء، تاريخ الحياة الجنسية. ويعتبر من الوجهة الفلسفية واحداً من رواد البنيوية الحديثة.

وفيلسوف الجنون الفرنسي، رأى أنه ما أن تحرر المجانين من جدران المستشفى العام (المعتقل) حتى أصبحوا حبيسي جدران ذواتهم الداخلية التي كثفتها سنوات عزلتهم[١٤]. وبتطور الطب النفسي وعزمه على تحرير المجانين من هذه الجدران الداخلية أيضاً ظهرت موجة أخرى سرعان ما سجنتهم مرة ثانية داخل النموذج الطبي الجاف الذي يخفي في طياته شكلاً متطوراً أو أنيقاً لتحديد الإقامة وذلك بجمود وسائل التشخيص والعلاج والحجز.

تتتابع الحركة الجدلية وتظهر في وسط الأطباء النفسيين أنفسهم حركة مضادة للنموذج الطبي الجامد. تزعم هذه الحركة رولاند لانج (Laing)[١٥]. من واقع معاناة لانج للعنف والحرمان في طفولته وصباه وفي ضوء تعقد الحياة المعاصرة، اقترح النموذج الاجتماعي كبديل للنموذج البيولوجي الطبي كإطار للتعامل مع الجنون، وقد انتقل بعد ذلك إلى مرحلة النموذج الصوفي السيكداليكي (Psychedalic) كتفسير للجنون وعلاج له في الوقت نفسه. كانت رؤية لانج للذهان أنه رحلة شفافية يقوم بها الشخص داخل ذاته[١٦].

الجنون عند لانج هو نوع من بلوغ المعرفة التي لم تكن موجودة

---

(١٤) رشا حمود الصباح، الجنون في الأدب، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ٣ - ١٨.

(١٥) رولاند لانج .Laing, R (١٩٢٧ - ؟) وُلِد في جلاسجو ودرس الطب النفسي حتى حصل على دبلوم التخصص في ١٩٥٦م، تأثر بالفلسفة الوجودية ثم أخذ اتجاهاً معادياً للطب النفسي. وفي ١٩٦٥م أسس مستعمرة لعلاج مرض الفصام، ثم عاش حياة صوفية وهاجر للمعيشة في سيرلانكا.

(١٦) مرقص عوض، رولاند لانج، الإنسان والتطور، جمعية الطب النفسي التطوري، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٢م، ص ٥٤ - ٧٠.

مسبقاً. معرفة تكشفها لغة المريض في صورة حدث متكرر يبرز في ثنايا الخطاب. يسعى المجنون إلى إقرار الظروف التي تسمح لمنطوق ما أن يتشكل بدون ضغوط، لهذا فهو دائماً في وضع متأزم ناتج عن الصدام بين رغباته وسجيته من جهة وبين واقع المجتمع من جهة أخرى. وهذا هو السبب في أن المجتمع غالباً ما يأخذ حذره ممن فيه من مجانين لأنهم يشكلون قوة نقدية فاضحة ومدمرة. وهذا ما يدفع المجتمع كي يحدد الأدوار ويرسم النماذج الممكنة حتى يحجّم ظاهرة الجنون ويصنفها ولو علمياً وأكاديمياً دفاعاً عن ثباته واستقراره(١٧).

تحدث فوكو في كتابه «تاريخ الحماقة» ١٩٦١م (Histoire de la folie)، عما وصفه بالمراحل الأربع التي تبلور علاقة المجتمع بالخطاب عن الجنون. المرحلة الأولى يمثلها القرن السادس عشر، فيه أزيح الجنون من موقعه بوصفه علامة على القداسة أو مستودعاً للحقيقة الإلهية وبدأت النظرة إليه باعتباره مختلفاً عن الحكمة الإنسانية ومتطابقاً معها في الوقت نفسه. وكانت شخصية الحكيم الأحمق هي التي تصوغ هذه العلاقة. وقد ذكر هذا بوضوح في «نقد الحماقة». يأتي القرن السابع عشر ثم القرن الثامن عشر (العصر الكلاسيكي) ممثلان للمرحلة الثانية. في هذه المرحلة أصبح الجنون نقيضاً للعقل من حيث الاتصال أو المحاورة، على نفس النمط الذي صيغت فيه المقابلة بين الإنسانية والحيوانية أو بين العقل واللاعقل. إنها مرحلة المستشفى العام الذي نُفي فيه كل من وُصم بالجنون خارج المجتمع أو على هامشه. وتتمثل المرحلة الثالثة في اجتهادات «بينيل» و«توك» في القرن التاسع عشر. لقد جاهد كلاهما

---

(١٧) محمد علي الكردي، الجنون في الأدب الفرنسي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ١٩ - ٤٢.

لتحرير المجانين من وصمة ربطهم بالمجرمين والمتسولين، وعُرِّف المجانين للمرة الأولى بأنهم مرضى لا يختلفون عن الأصحاء اختلافاً جوهرياً باعتبار أن المرض النفسي يمثل مرحلة من مراحل تطور الشخصية التي تعبّر عن طفولة لم تتمّ، أو عن نكوص إلى طفولة مبكرة. بهذا المفهوم أعيد المجانين إلى صفوف الأسوياء من بني البشر. ويأتي القرن العشرون ممثلاً للمرحلة الرابعة وقد ضعف الفرق بين الصحة العقلية والجنون؛ ونتيجة لنظريات «فرويد» ظهر مفهوم العصاب (neurosis) باعتباره وسيطاً بين الطرفين.. يعتبر فرويد من أوائل من حاولوا اكتشاف المعقول في لامعقول المجانين واكتشاف منهج لهذا الجنون، وإن كان النصف الثاني من هذا القرن قد شهد حركة ضد النموذج التقليدي للطب النفسي.

إن كل هذه المراحل يجمع بينها قاسم مشترك وهو أن التمييز بين الجنون والصحة العقلية من جهة، أو بين المرض والصحة الجسدية من جهة أخرى أو حتى بين الحق والباطل.. هذا التمييز كان مظهراً من مظاهر الخطاب السائد في مراكز القوى الاجتماعية في العصور المختلفة. لم يكن هذا الخطاب ناتجاً عن التفاعل المستقل ذاتياً بين الفرضية والملاحظة أو بين النظرية والتطبيق بقدر ما كان هو أساس كل من النظرية والتطبيق في كل المراحل المشار إليها. وقد أدى هذا من وجهة نظر فوكو، إلى أن التاريخ الحديث لإرادة الإنسان الغربي لم يكن تطوراً تقدمياً نحو الاستنارة بقدر ما كان ناتجاً لتفاعل لا نهاية له بين الرغبة والقوة ضمن نظام الاستبعاد الذي مكّن بعض المجتمع من استبعاد بعضه الآخر[١٨].

---

(١٨) هيدان وايت «ميشيل فوكو» في جون ستروك، البنيوية وما بعدها (مُترجم) ترجمة د. محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة ١٩٩٦م، ص ١١٣ ـ ١٥٨.

الجنون والحلم والإبداع:

«إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل، ينبغي التموقع بينهما.. بالقرب من الجنون حيث نحلم وبالقرب من العقل حيث نكتب» أندريه جيد.

إن الارتباط بين الإبداع والجنون هو أمر متعلق أساساً باللغة السائدة في المجتمع، ولما كانت اللغة وظيفة أساسية من وظائف المخ البشري وتعتبر ألفاظها وتعبيراتها رموزاً تمثل المنطق السائد لأنها مُنتزعة منه، كان من الطبيعي أن يكون الجنون بحد ذاته نقيضاً لها ومُستبعداً خارج دائرتها. يرى «ديريدا (Derrida)[19] أن موقف اللغة من الجنون هو موقف استراتيجي دفاعي وقائي، حالة من الخلاف المستعر يُؤجّل الجنون بها ويتم إرجاؤه؛ ومع هذا فقد تبيَّن أن هناك لغة ما تكمن في موضع من الجنون، أي أنه كما أن للعقل لغته، فإن للجنون لغته وكما أن للعقل منطقه فإن للجنون منطقه. يقول «شكسبير» في «هاملت»: «إذا كان هذا جنوناً إلاَّ أن بداخله منهجاً»[20]. ومن هنا كان قصور الصبغة الأكاديمية للطب النفسي الحديث متجلياً في نفيه للجنون وسجنه للإبداع. وقد نتج هذا الموقف عن عدم فطنة الطب النفسي إلى جانب هام من جوانب العبقرية وهو أنها لا يمكن أن تخلو من قدر معين من الجنون، ويطلق فوكو على هذا القدر.. «اللاعقل» (deraison).

---

(١٩) جاك ديريدا Derrida (١٩٣٠ - ؟) ولد قرب مدينة الجزائر ودرّس تاريخ الفلسفة في الأيكول نورمال سوبرير في باريس، وهو من رواد البنيوية الحديثة.

(٢٠) رشا حمود الصباح، الجنون في الأدب، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ٣ - ١٨.

لكي تتجلى الخبرة الإبداعية يجب أن نحررها من المفاهيم والتسميات المرضية التي تطمس معالم الإبداع. إن المعنى العقلي العميق يمكن أن يستخلص من لحظة لاعقلية، وبالكيفية نفسها لا نستطيع فهم الصور الشعرية إلاَّ انطلاقاً من اللاعقل. يرى «فوكو» أن شخصية «المعتوه» عند «ديدرو» (Diderot)[٢١]، ولوحة سفينة المجانين لـ «جيروم بوش» (Bosch)[٢٢]، كلاهما تلخيص عجيب للتاريخ، فيهما يلتقي مرة أخرى لقاء عابراً وإلى حين، كل من مفهوم الجنون المأساوي ومفهوم اللاعقل. تجمع شخصية المعتوه بين ضربين من الجنوح الفكري.. أولاً نوع من الردة الحيوانية عند الإنسان العاقل إلى بلادة الحس وانكماش الإرادة. وثانياً نوع من سيطرة العواطف الهوجاء والشهوات العمياء على عقل الإنسان وضميره. وفي «سفينة المجانين» تصوير لزمرة من المعتوهين ينتقلون في العالم على ضفاف الأنهار بغير هدى. يرى فوكو أن الجنون كظاهرة يعبر في زاوية من زواياه عن اغتراب القيم في عالم المدنية الشكلية، وإذا كان صوت الجنون قد خبا مع ديكارت فإن العقل يتحدث عنه حديثاً علمياً وموضوعياً؛ ويظهر مرة أخرى عند «ديدرو» وغيره من الفنانين.. إن اختلاط الجنون والعقل عند المعتوه، وعند زمرة البشر في

---

(٢١) دينيس ديدرو Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤م)، كاتب وفيلسوف فرنسي يعد من أعظم فلاسفة عصره، تعددت عبقرياته ويرجع إليه الفضل في تأسيس النقد الأدبي، كما وضع الأسس لإطار رومانسي جديد في الكتابة. أوضح العلاقة بين العلم والميتافزيقيا، وجه الأنظار إلى ألوان جديدة من الجمال في فن الدراما، ويتميز أدبه بتصوير الشخصية الممزقة بين الحياة والفن.

(٢٢) جيروم بوش Bosh (١٨٧٤ - ١٩٤٠م)، رسام فرنسي عالج المواضيع الدينية والشعبية برمزية وخيال بارع. اتَّسم بارتفاع المستوى التصويري.

سفينة المجانين يعني قدرة العقل على إدراك الحقيقة مرة أخرى. يقول «فوكو...»: «إن إمكانية السؤال عن العقل تتولد من قاع اللاعقل نفسه.. كما تتوافر من جديد صورة إمكانية إدراك ماهية الوجود من خلال هذيان المجتمع في صورة وهم مواز للحقيقة بين وجود الواقع ولا وجوده». ويتفق «هيجل» (Hegel)[٢٣] مع ما ذهب إليه «فوكو» من حيث إمكانية انبثاق اللاعقل من العقل، ويشير إلى هذا المفهوم في كتاب «ظاهريات الروح»[٢٤].

بينما يبدو العقل والجنون أو الواقع والوهم في حالة تنافر وعدم انسجام بالنسبة للكثيرين، فإن مزجهما في بوتقة واحدة يعتبر تجربة ثرية عند عديد من المبدعين. تفوق «ديستوفسكي» (Dostoevski)[٢٥] في التعبير عن أغوار هذه التجربة في روايته.. المثل أو القرين (the double)، وتميز التعبير لديه بالقدرة على المزج بين العقل والخيال حتى وصفت أعماله بكونها «الأعمال الحلمية». يصف ديستوفسكي «جوليادكين» الموظف المتوسط الحال في بطرسبرج، الذي يتحول بالتدريج من حالة الصحة إلى حالة المرض فتظهر عليه الهلاوس وتسيطر عليه هذاءات عديدة حتى

---

(٢٣) فردريك هيجل Hegel (١٧٧٠ - ١٨٣١م) فيلسوف الجدلية، ألماني الجنسية، كانت فلسفته الجدلية لا تنطبق فقط على أسلوب التفكير ولكنها امتدت لتشمل نظرية كلية للحياة كمفهوم وكتاريخ. من أهم كتاباته: ظاهريات الروح La phenomenologie de l'esprit، قواعد فلسفة القانون principes de la philosophie du droit وعلم المنطق La science de la logique.

(٢٤) محمد علي الكردي، الجنون في الأدب الفرنسي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ١٩ - ٤٢.

(٢٥) ميخائيل ثيودور ديستوفسكي Dostoevski (١٨٢١ - ١٨٨١م)، روائي روسي، من أشهر أعماله القرين والأخوة كرامازوف.

يتفكك إلى شخصيتين.. الشر وقرينه، ضدان في شخص واحد يتفاعلان جدلياً في كيان مشترك. آلت شخصية القرين عند ديستوفسكي إلى الفصام الذهاني، أي أنها على سبيل الرمز لم تستطع أن تبشر بإمكانية الوصل الحميم بين القطبين، إلاّ أن المحاولات لم تكف عن تصوير واقع الأمر الذي يوصي بإمكانية مزجهما.

يأتي الحلم (dream) كحلقة وصل بين المنطق والجنون.. يقول شكسبير في «حلم ليلة صيف»: «العشاق والمجانين لديهم هذه العقول الهائجة وكذلك المخيلات القوية التي تتفهم أكثر مما يستطيع العقل البارد أن يفهم. المجنون والعاشق والشاعر هم أصحاب الخيال الأكثر تأثيراً.. المجنون والعاشق وهما في حالة حُمَّى يريان جمال هيلين في جبين مصري وعين الشاعر التي تدور في هياج مرهف ترنو من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء، وكما تحلق الأجسام الخيالية فإن تهويمات الأشياء المجهولة تحولها ريشة الشاعر إلى أشكال وتمنح مظاهر العدم الهوائية موضعاً ومسكناً واسماً[٢٦]».

الحلم عند النائم مرادف للإبداع عند اليقظ.. إذا سلمنا بأن الجنون يبدأ حين ينتهي العقل، فإن الأدب والفن والإبداع بكل صوره.. يبدأون كذلك حين ينتهي الخطاب العلمي والواقعي. إذا كان للعقل لغته فإن للجنون إبداعه وكأن الإبداع هو لغة الجنون أو أن الإبداع المتواصل مع الجماعة هو النسخة العاقلة من الجنون، هذه النسخة التي تنقله إلى المجتمع وقد تُجْلِسه فيه في موقع الصدارة.

الإبداع والجنون ليسا شيئاً واحداً بالرغم من أنهما ينبعان من تجربة

---

(٢٦) شاكر عبدالحميد، المرض العقلي والإبداع الأدبي، عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن عشر، العدد الأول ١٩٨٧م، ص ٤٣ ـ ٨٨.

واحدة، حالة متجاوزة لحدود الذات والزمان والمكان، جوهر مشترك.. صلصال واحد تتناوله أنامل المبدع فيصبح بها رمزاً، وتعبث به أنامل المجنون فتجعله لا شيء. في الإبداع جمال وتناسق ولكن في الجنون قبح ولا نسق، في الإبداع تواصل وحميمية وفي الجنون بعد وجفاء. المبدع عنده (أنا) ظاهرة واضحة واعية ومستبصرة وقابلة للنمو في مقابل (أنا) متدهورة غير واعية لدى المجنون. لا يفقد المبدع أبداً قدرته على التحكم في الانفعالات والأفكار ولا يفقد قدرته على التنظيم الخاص للمادة الداخلية وللشكل الخارجي لكي يصوغ عناصره في أشكال وأطر تكون عملاً فنياً مميزاً، في مقابل الفوضى والعشوائية والتبعثر عند من مسّه الجنون. وإذا كان المجنون يعلن عن ذاته بفقد قدرته على التواصل، فإن المبدع لا يستطيع أن يطمئن إلى كمال عقله دون أن يدرس صدى عمله لدى المستقبلين. المبدع في رحلته قادر على التحول من السلب إلى الإيجاب ومن التبعثر إلى التكون دون أن تتلاشى من أمام ناظريه القيمة الإنسانية الخاصة به والتي يهدي هو إليها هذا العمل أو ذاك.

إذا كانت مشكلة المريض العقلي أنه يعاني من خلل في عملية الاتصال والتخاطب بينه وبين المجتمع لأن الرموز اللغوية، التي هي في المقام الأول وليدة البيئة، تفقد دلالتها بالنسبة له ويخلق هو بحرّية تامة لغته الخاصة به التي تبعده عن الجماعة، فإنني أعتبر أن مشكلة المبدع أعمق ومعاناته أكثر مرارة لأنه يحرص رغم غرابة التجربة على الحفاظ على الرمز اللغوي أو التعبيري المشترك الذي يحفظ له مكانه داخل الجماعة.

العقل الواعي محدود أبداً داخل أطر يحكمها المنطق وتسمح بها الجماعة، والجنون مارق في رحلة بلا إياب خارج حدود المنطق

والجماعة، وفيما بينهما يأتي حلم النائم وإبداع اليقظ، كلاهما رحلة مؤقتة عبر حدود المألوف والتقليدي. الحلم هو رحلة لاشعورية غير محكومة بالوعي وغير منتجة، والإبداع هو رحلة لاشعورية محكومة بالوعي ومُنْتجة. كلاهما رحلة ذهاب وعودة عبر الحدود تتأرجح بين مضمون الجنون وشكل العقل أو مضمون العقل وشكل الجنون.

الجنون هو انفلات كامل لاواعي خارج أطر الأنا الواعية في رحلة بلا عودة، والحلم هو انفلات موقوت لاواعي حالة كون الإنسان نائماً محرراً من سيطرة الوعي، والإبداع هو انفلات موقوت لاواعي حالة كون الإنسان يقظاً متمكناً من وعيه ولكنه يكون متجاوزاً لحدود الذات والمكان والزمان.

الخلاصة:

شهدت قافلة البشر وهي تمخر عباب الزمان أحداثاً مأساوية ننظر إليها ونتأمل كيف كان الإبداع على مر العصور منبوذاً مطروداً وشهيداً في أغلب الأحيان لأنه بحكم طبيعته خروج على السائد وتحريك للركود. مات أبو حنيفة النعمان مكموداً وكذلك جاليليو ولُفِّقت التهم لدانتي وقمعت ثورات المصريين ضد الحكم العثماني.

وكانت الأرستقراطية الأوروبية، وشهد القرن السابع عشر الميلادي بزوغ الفلسفة الديكارتية التي مجَّدت العقل ونفت عن الجنون كل أهلية للحوار. وتأسيساً على هذه الخلفية الفلسفية صدر المرسوم الكبير وفتح المستشفى العام أبوابه ليستقبل المجرمين والمرضى والمتسولين والمجانين، ولا ندري كم منهم كان مُبْدعاً مجدداً. وفي إطار الحركة الجدلية أعاد «بينل»

و«توك» لأولئك المجانين حقهم في العلاج والمعاملة الإنسانية، إلاّ أنهم وفي إطار تقدم الطب النفسي سجنوا مرة أخرى تحت مسميات تشخيصية وعلاجية كلاسيكية، ثم كانت الثورة المضادة على هذا النموذج الجامد ممثلة في «لانج» و«ساز».

يدفعنا هذا التاريخ الجدلي في العلاقة بين الجماعة والجنون للتساؤل عن ثمة علاقة تربط الإبداع بالجنون؟! وتأتي الأجابة على يدي الحلم (dream) بوصفه حلقة وصل بينهما. يمثل الحلم رحلة لاشعورية غير محكومة بالعقل الواعي ولكنها مؤقتة، بينما يعتبر الجنون رحلة لاشعورية لا عودة فيها، ويتجلى الإبداع بوصفه رحلة اللاشعورية المؤقتة والمحكومة بالوعي التي تسفر عن الأثر الفني الجميل والموحى.

٢ ـ المجد والدموع

ذات يوم كان «نورمبرت وينر» (Normbert Winner) أبو علم السيبرناطيقية (Cybernetics)، يسير في فترة راحة الظهر، وإذا به يقابل صديقاً له، ويدور بينهما حديث قصير. عند نهاية الحديث تعجب الصديق عندما سأله وينر: «في أي اتجاه كنت أسير قبل أن يبدأ حديثي معك؟».. إزداد تعجب الصديق عندما علم أن عالم الرياضيات الكبير نسي خلال الحوار ما إذا كان قادماً من معمله إلى بيته أم أنه كان يسير في الاتجاه المعاكس. كان «وينر» قد نسي إذا كان قد تناول وجبة الغذاء أم أنه لم يكن قد تناولها بعد؟

هل يمكن أن ينسى عالم رياضيات شهير مسألة بالغة البساطة على هذا النحو؟ وكيف يتأتى له في الوقت نفسه أن يعمل ذاكرته وتركيزه وانتباهه في توقد ومثابرة كي يصل إلى علاقات رياضية معقدة ومركبة؟ هذه هي المسألة في بساطتها، ولكنها في تعميمها تلقي الضوء على ما هو أكثر شمولاً.. إنها تلقي الضوء على كُنه العلاقة الملغزة بين الإبداع والجنون وكيفية اجتماعهما في ذات الكيان الإنساني الواحد..

بدأت بذكر مثال بسيط عن هفوة من الهفوات وقع فيها عالم رياضيات مبدع، ولكن هذه هي فقط الخطوة الأولى في مسار طويل، أو قل هي قطرة من محيط متسع عميق يحتاج لقدر كبير من رباطة الجأش

كي ما نبحر على سطحه أو نغوص في أعماقه مؤملين أن نقتحم ما يكتنفه من غموض ونبلغ ما به من كنوز ودُرر. لا بديل عن رباطة الجأش هذه سوى السكون في الموقع والاكتفاء بالنظر من بعيد ومط الشفتين ورفع الكتفين رفضاً أو امتعاضاً أو إنكاراً، بل قل وجُبْناً دون شجاعة أن نبصر عورات النفس وآلامها الكليمة، أو جبناً دون أن نفهم ألغاز تركيب هذه العلاقات في حنايا النفس.

دراسات... ارقام ودلالات

عند ذكر الأرقام، يقولون دائماً إن لغة الأرقام لا تخطيء.. ولكن من قال هذا؟ إننا يمكننا أن نجعل لغة الأرقام تكذب، عندما لا نذكر تمييز الرقم..، وعندما نذكر بعض الأرقام دون بعضها الآخر، هذا البعض الذي يشترك معها في تقييم الظاهرة أو المشكلة، بل والأكثر من هذا... إننا أحياناً نظلم لغة الأرقام نفسها عندما لا نتوخى الدقة في حسابها أو استنباطها.. كذب الأرقام، وظلمنا لها وكذلك ظلمها لنا.. كل هذا هو بعض من كل يشكل الجانب الضعيف من كل الدراسات العلمية البيئية أو الإحصائية، مدفوعين بالرغبة في نبش هذا الجرح أو حل هذا الطلسم سنضطر لذكر بعض الدراسات الحقلية أو النوعية كي ما نلملم أطراف الخيوط.. ربما يكون رصيدنا من الشجاعة كافياً لمواصلة الرحلة حتى منتهاها.

في دراسة بعنوان «الإنجاز الإبداعي والمرض النفسي - مقارنة بين المهن»(٢٧) يتناول لودفيج (Ludwig) العلاقة بين درجة الإبداعية واحتمالية

(٢٧) Arnold M. Ludwig, Creative achievment and psychopathology: =

الإصابة بالعلل النفسية في سياق المقارنة بين أصحاب المهن المختلفة سواء كانت إبداعية أم غير إبداعية. ويطرح الباحث سؤالين أوليين هما.. هل يتعرض أصحاب المهن الإبداعية أكثر من غيرهم لاحتمالية الإصابة بالمرض العقلي على مدى سني حياتهم؟ وكذلك يتساءل: هل ثمة علاقة بين الإنجاز الإبداعي للأفراد وبين ما يصيبهم من أمراض نفسية بغض النظر عن نوع المهنة التي يمتهنونها..؟

شملت هذه الدراسة ١٠٠٥ أشخاص اختيروا من بين الأسماء المنشورة في الموسوعات الأمريكية والبريطانية على مدى ثلاثين عاماً (١٩٦٠ - ١٩٩٠م). وقد تم تقسيم العينة حسب حِرَف أصحابها إلى ١٩ مجموعة. ومن أجل تسهيل العمليات الإحصائية قُسّمت هذه الحرف إلى مجموعتين كبيرتين.. أولاهما تضم الحِرَف التي هي بالضرورة إبداعية وخلاقة وهم: المعماريون والمصممون والرسامون، مؤلفو الموسيقى والعازفون والمسرحيون والنقاد والروائيون ثم الشعراء. أما المجموعة الثانية فهي تضم الحِرَف الأخرى غير الإبداعية بالضرورة وهم: رجال الأعمال والمستكشفون والرياضيون والعسكريون والموظفون العموميون وعلماء الطبيعة ورواد الحركات الاجتماعية، وكذلك الشخصيات الخيرية وعلماء الإجتماع ثم زوجات المشاهير. بناءً على ما وصل إلى يد القائمين على هذه الدراسة من معلومات وبيانات في السيرة الذاتية، ثم نتائج قياس درجة الإبداعية عندهم باستعمال «مقياس الإنجاز الإبداعي» (creative achievment scale CAS) وبعض الأجراءات الأخرى، شخصت حالاتهم المرضية، عند وجودها طبعاً، طبقاً للتقسيم العالمي التاسع للأمراض العقلية (ICD-9)[٢٨].

---

comparison among professions. Am J. Psychothera, July, 1992; 3; 330-354.=

(٢٨) International Classification fo Diseases, I.C.D.9. WHO, 1985.

أظهرت النتائج أن هناك ميلاً عاماً وواضحاً لدى أصحاب المهن الإبداعية للإصابة بالأمراض النفسية مقارنة بأصحاب المهن غير الإبداعية.. كانت نسبة تعاطي الكحوليات عند المبدعين ٣٢,٦٪ مقارنة بـ ١٢,٠٢٪ عند غيرهم، وكانت نسبة حالات الاكتئاب ٤١,٢٪ عند المبدعين و١٨,٨٪ عند غير المبدعين، كذلك تعرض ٨,٨٪ من المبدعين لنوبات الهوس بينما لم يتعرض لها سوى ٢,٨٪ من غير المبدعين، كانت نسبة الإصابة بالذهان عند المبدعين ٦,٨٪ وكانت ٢,٨٪ فقط عند المجموعة الأخرى، ووصلت الميول الانتحارية إلى ٧,٦٪ عند المبدعين وكانت ٢,٨٪ عند غير المبدعين.

من بين نتائج هذه الدراسة أيضاً فيما يختص بتوزيع العلل النفسية بين أصحاب المهن الإبداعية، كان أكثرهم معاناة للمشاكل الناتجة عن المشروبات الكحولية هم الشعراء والروائيون والنقاد والمسرحيون والعازفون والرسامون. وكان الأكثر تعرضاً للاكتئاب هم الشعراء والروائيون والنقاد ومؤلفو الموسيقى والرسامون، وكان الشعراء هم أكثرهم إصابة بنوبات الذهان، والرسامون هم الأكثر تعرضاً لنوبات القلق، أما الميول والأفكار والمحاولات الانتحارية فكانت أكثر ما تكون شيوعاً لدى الشعراء والمسرحيين.

على الجانب الآخر كانت أكثر الشخصيات إصابة بالأمراض النفسية من بين المهن غير الإبداعية هي شخصيات الرياضيين. وعلى عموم المجموعة التي شملها البحث كانت أكثر الشخصيات ثباتاً وأبعدها عن الحالات النفسية هي شخصية الموظفين العموميين، العسكريين، علماء الطبيعة، علماء الاجتماع ورجال الأعمال.

وصل لودفيج من خلال هذه الدلالات الرقمية إلى ثلاث نتائج رئيسية: أولها.. إنَّ الفنون الإبداعية يتعرض أصحابها لمعدل أعلى من الإصابة

بالأمراض النفسية، وتكشف دراسة سيرتهم الذاتية عن تعرضهم لنوعيات من الصعوبات والمشاكل العاطفية في طفولتهم. وكانت النتيجة الثانية أنه يوجد من بين الحرف غير الإبداعية من حصلوا على درجة عالية من التفوّق بمقياس الإنجاز الإبداعي، ويأتي على رأسهم علماء الطبيعة والأكاديميون الذين تفوقوا بهذا المعيار على النقاد والعازفين والشعراء والمسرحيين. أما الاستنتاج الثالث فهو يعضد ولا يضحد الاعتقاد السائد عن اجتماع العبقرية والمرض النفسي، حيث أظهرت الأرقام أنه ربما تكون هناك بعض الحقيقة في هذه المقولة خاصة فيما يرتبط بمعدلات الإصابة بالاكتئاب والقلق في سني حياة المبدعين. ولكن في استطراد تفسيري، ربما يحمل معنى التساؤل المُحيّر، يذكر الباحث أن الفنون الإبداعية إما أنها تجذب إليها من لديهم قابلية للخلل النفسي، أو أن هذه الفنون بحكم ما يكتنفها من خبرات ضاغطة ومؤثرة تساعد على ظهور سمات أو ميول كانت كامنة في هذه الشخصيات؛ أو أن تكون العلاقة مبنية على أساس أن المناخ المحيط بالوسط الفني يشجع على ظهور هذه العلل والهفوات السلوكية باعتبارها مبرراً أو سبيلاً للشهرة والتميز. بهذه العلاقات التفسيرية الثلاث ينتهي بنا هذا البحث. بالرغم من كم الوضوح الذي قدمه لنا، إلاّ أنه انتهى إلى التباسات أخرى وتساؤلات لا زالت تحتاج إلى إجابات أخرى.

نواصل الإبحار في محيط ما وصل إلينا من معارف ودراسات، نتأنّى بعض الشيء عند دراسة شهيرة أجرتها «نانسي أندرياسن» (Andreasen, N.) وعنوانها: «الإبداع والمرض العقلي - معدلات الانتشار عند الكتّاب وعند أقاربهم من الدرجة الأولى»(٢٩). أجريت هذه الدراسة على ثلاثين

(٢٩) = Nancy C. Andreasen, Creativity and mental illness, prevelance rates

شخصية من الكتّاب المبدعين الذين شاركوا في أنشطة ورشة كتاب «جامعة أيوا» على مدى ١٥ عاماً سابقة على هذه الدراسة. هدفت «اندرياسن» من خلال هذا البحث إلى الإجابة عن أربعة أسئلة:

– هل معدل انتشار المرض العقلي عند المبدعين أعلى منه عند غيرهم؟

– هل أقارب المبدعين من الدرجة الأولى ينتشر بينهم المرض العقلي بمعدل أعلى من الآخرين؟

– هل المقدرة الإبداعية عند أقارب المبدعين هي أيضاً أعلى منها عند غيرهم؟

– هل المرض العقلي عند المبدعين هو ميل شائع أم أنه يمكن تحديده.. مثل الفصام، الاضطراب الوجداني، أو سوء استعمال المشروبات الكحولية؟

قامت الباحثة بتقييم الشخصيات المشتركة في البحث من خلال مقابلة منسقة صممت من أجل تحديد نماذج إبداعهم، معرفة تاريخ إصابتهم بأي مرض عقلي، وكذلك معرفة مدى انتشار هذه الحالات عند أقاربهم من الدرجة الأولى.. ومن أجل استيفاء الأغراض الإحصائية أُجريت المقابلات نفسها مع ثلاثين شخصية أخرى من غير المبدعين ليكونوا بمثابة عينة ضابطة يمكن من خلالها مقارنة النتائج التي تم التوصل إليها.

بالنسبة لمعدلات انتشار المرض النفسي أظهرت الدراسة أن ٨٠٪ من الكُتّاب تعرضوا خلال حياتهم لحالة أو أكثر من الاضطراب الوجداني(٣٠)

---

in writers and their first degree relatives. Am. J. Psychiat, 1987 oct, 144 = (10), 1288-1292.

(٣٠) الاضطراب الوجداني Affective disorder. تستعمل كلمة الوجدان في =

بينما كانت هذه النسبة ٣٠٪ عند العينة الضابطة. وكانت نسبة انتشار الاضطراب ثنائي القطبية (الهوس - الإكتئاب) هي ٤٣٪ عند الكُتّاب بينما كانت ١٠٪ عند العينة الضابطة. وكان التعرض للمشاكل المصاحبة للمشروبات الكحولية موجوداً عند ٣٠٪ من الكتاب وعند ٧٪ فقط من العينة الضابطة. وقد بيّنت الدراسة أيضاً أن أقارب الكتاب المبدعين يعانون من معدلات انتشار أعلى للأمراض النفسية خاصة الاضطراب الوجداني الذي وصل معدله إلى ١٨٪ عند عائلات الكتاب وكان ٢٪ فقط في العائلات الأخرى. في الاتجاه نفسه أيضاً كانت معدلات الإبداع عند عائلات الكتاب ٥٣٪ بينما لم تتجاوز نسبة ٢٧٪ عند أفراد عائلات العينة الضابطة.

أشارت نتائج هذه الدراسة، في مجملها، بوضوح إلى العلاقة بين الإبداع وبين الاضطرابات الوجدانية على عكس الاعتقاد الذي كان سائداً قبلها عن العلاقة بين الإبداع ومرض الفصام(٣١). كان الاعتقاد الأول مبنياً

= الطب النفسي للتعبير عن كل من الشعور والعواطف. والاضطراب الوجداني إما يكون ذا قطب واحد يظهر في شكل حالات الاكتئاب، المزمن أو المتكرر. أو تكون الاضطرابات الوجدانية ذات قطبين يتمثل أحدهما في نوبات الاكتئاب والآخر في نوبات الهوس أو السرور المفرط. وقد سميت هذه الاضطرابات أخيراً، اضطرابات المزاج Mood disorder.

(٣١) الفصام Schizophrenia. يرجع هذا المصطلح إلى بلولر E. Bleuler. ويقصد به وجود اضطراب عقلي على المستوى الذهاني في كل من التفكير والوجدان والسلوك. يظهر خلل التفكير في صورة تجزيء للسياق العام للفكر والكلام حتى يصبحان غير مفهومين مع ظهور تشويه للواقع في هيئة ضلالات وهمية. ويأتي اضطراب المشاعر على هيئة استجابات عاطفية باردة ومحدودة أو غير متناسقة مع الفكر أو مع الموقف. أما الخلل السلوكي، فإنه يتمثل في التردد والتبلد والانسحاب ثم النشاط المبعثر غير المنتج الذي قد يكون عدوانياً.

على تصور خاطىء لما يطرأ على إدراك الفصامي من تغير ربما يكسبه صفة الجدة والأصالة. ولكن الواقع هو أن الخلل الذي يصيب إدراك الفصامي يجعله أكثر ما يكون تبعثراً وتشويشاً. وما هو أهم من ذلك نجد أن ضعف القدرة على المبادأة والمثابرة وهما صفتان مميزتان للفصامي، يعتبران عائقين كؤدين دون الاستمرارية في التنفيذ والإنتاج، وأن إزمان هذا المرض لا يُعطي لضحيته فرصة تنفك فيها ملكاته من قيوده، على العكس من الاضطراب الوجداني الذي يأتي غالباً في صورة نوبات يكون فيما بينها الشخص مستمتعاً بكافة كفاءاته العقلية، وتكون فترات الشفاء هذه هي المسرح الحقيقي لكل أنشطته الإبداعية.

أعادت نتائج هذه الدراسة الحياة إلى فكرة قديمة كانت شبه سائدة في القرن التاسع عشر. إنها فكرة لومبروزو (Lombroso)[٣٢] التي كانت تنطوي على الاعتقاد بأن العبقرية هي وصمة وراثية تنتقل في العائلات جنباً إلى جنب مع المرض العقلي.. ونواصل الإبحار.

ينشر «لودفيج» بحثاً آخر بعنوان «المرض العقلي والنشاط الإبداعي عند الكاتبات». وهو يُعيد طرح الأسئلة التي طرحتها «أندرياسن» مع مناقشة دور الهوية الجنسية للمبدع في العلاقات التي سبق الإشارة إليها.. بدأت الدراسة بطرح الأسئلة التالية:

- هل الكاتبات عندهن استعداد أكبر للمرض العقلي؟
- هل يوجد أساس عائلي لكل من الإبداع والمرض العقلي؟
- ما هي العوامل التي تنبىء بالإبداع عند الكاتبات؟

أُجريت هذه الدراسة على ٥٩ من الكاتبات المبدعات عن طريق

---

(٣٢) تشيزاريه لومبروزو Lombroso (١٨٣٥ - ١٩٠٩م)، طبيب إيطالي، صاحب نظرية ربط الجريمة والسلوك العدواني بالبنية البيولوجية للفرد.

المقابلات الشخصية والاستبيانات، وفي ذات الوقت على ٥٩ من السيدات غير المشتغلات بالكتابة وممن ليس لديهن نشاط إبداعي آخر.

أهم الأرقام التي وردت في نتائج هذه الدراسة.. نسبة الإصابة بالاكتئاب عند الكاتبات وصل إلى ٥٦٪ مقارنة بـ ٩٪ عند غيرهن. كان إدمان الكحوليات عند ٢٠٪ من الكاتبات وعند ٥٪ من العينة الضابطة، كانت نسبة القلق (anxiety)[٣٣] عند الكاتبات ١٤٪ وكانت ٥٪ فقط عند غير الكاتبات. اكتنفت نوبات الهوس (mania) ١٩٪ من الكاتبات بينما لم تخبرها سوى ١٪ من غير الكاتبات. وقد أصابت نوبات الهلع (panic)[٣٤] ٢٢٪ من الكاتبات و٢٪ من غيرهن. وكانت اضطرابات الأكل (الإفراط والعزوف)[٣٥] (bulimia, anorexia nervosa) منتشرة بين ١٤٪ من الكاتبات وبين ٥٪ من غيرهن. وقد سجلت ٤٨٪ من الكاتبات المبدعات وجود قريب أو أكثر من الدرجة الأولى يمكن أن يُعتبر مبدعاً في أحد الفنون والمهن بينما لم تذكر سوى ٢٧٪ من غير المبدعات أنه لديهن قريب من الدرجة الأولى ممن يمتهن حرفة إبداعية.

أكّدت دراسة «لودفيج» الثانية وجود علاقة مباشرة بين الإبداع والخلل

---

(٣٣) القلق Anxiety، حالة شعورية مضطربة مصاحبة للتعرض إما لضغوط خارجية أو لصراعات داخلية، ويغلب عليها الإحساس بالخوف، وغالباً ما لا يكون لها سبب واضح آني.

(٣٤) الهلع Panic، نوبات من الرعب تتمثل في اضطرابات جسمية مثل الرعشة والخفقان وتصبب العرق مع إحساس غامر بالخوف من الموت أو توقعه.

(٣٥) العزوف Anorexia، نقصان في الشهية مع تجنب الأكل وهما يرجعان إلى تشويه غير حقيقي للصورة الذاتية للشخص مع الخوف الزائد من زيادة الوزن. غالباً ما تكون مصاحبة بنوبات من الإفراط bulimia التي تتميز بتناول كميات كبيرة من الطعام يعقبها قيء متكرر وقد يكون إرادياً.

النفسي كما اتضح من الدلالات الإحصائية للنتائج التي سبق الإشارة إليها. إلاّ أن هذه العلاقة ليست بالبساطة التي يعتقدها البعض لأنه يبدو أن هناك كثيراً من العوامل البيئية والأحداث الأسرية التي تلعب دوراً هاماً في تأسيس هذه العلاقة مثل تعرض عائلات الكاتبات المبدعات للأمراض العقلية. وقد تبيَّن أن أمهات المبدعات يعانين من نوبات الهلع والرعب بصفة خاصة بنسب تفوق مثيلاتهن في العينة الضابطة.

يقترح الباحث في دراسته أن هناك بعض المؤشرات، في حياة الكاتبات، يمكنها أن تُنبىء بالإبداعية.. هذه المؤشرات هي.. أولاً، النتائج التراكمية للخلل النفسي (cumulative scores)، ثانياً، التعرض للإيذاء الجسدي أو الجنسي في فترة الطفولة، ثالثاً.. ظهور اضطرابات نفسية أو عقلية عند الأمهات، رابعاً وأخيراً.. مجموع ناتج المحصلة الإبداعية عند الوالدين (creativity scores of parents).

هكذا وصلت بنا لغة الأرقام إلى تأكيد العلاقة بين المرض النفسي والإبداع ليس في شخصيات المبدعين ذواتهم فحسب ولكن بين أفراد عائلاتهم.. وهذا ما ألقى الضوء وبوضوح على ذلك الصك الخفي الذي يحتفظ به المبدعون ويرثون بموجبه كلاًّ من الإبداعية والجنون.. يا لها من غرابة!!!

الوجه المظلم للقمر

«إني أخرج الآن من أيام غائمة عقيمة، سرعان ما ستبدد أوهامك حين ترى ذلك الإنسان الحزين الكالح الذي يبقى أياماً برمتها واضعاً رأسه على رخام المدفأة دون أن يفكر...، ...، ...، أراني أشبه بشيخ هرم أقضي

الساعات أنظر في المرايا إلى زحف البلاهة إليّ، تطفىء عيني المتهدلة أهدابها وتتدلى شفتاي»... هذا جزء مما كتبه الشاعر الفرنسي مالارامية (Malarmé) عقب خروجه من واحدة من نوبات الاكتئاب التي كانت تلمّ به. يذكر سامي الدروبي أن هذا الشاعر كان موضوعاً لدراسة قام بها دكتور فروتيه، تبيّن من خلالها أن مالارامية قد تعرض في حياته لثلاث نوبات من الاكتئاب الشديد، ميلانخوليا (Melancholia)[٣٦]. كانت هذه الحالات في عمق خبرتها توصد أمامه بصورة شبه تامة كل سُبل الإبداع، وها هوذا يتذكر حاله في واحدة من هذه النوبات، فيصف وصفاً يعتبر من الناحية الأكلينيكية بالغ الصدق والدقة تعبيراً عن حالة من الاكتئاب شديدة العمق تتدنى فيها كل الملكات العقلية العليا من تركيز وانتباه ويقظة، وتفوح من ثناياها رائحة الإحباط واليأس والحزن[٣٧].

وقع الموسيقار الروسي رحمانينوف (Sergi Rachmaninoff) هو الآخر ضحية للاكتئاب خاصة بعد أن فشلت سيمفونيته الأولى التي وضعها وقت أن كان عمره ٢٤ سنة؛ راح في نوبة من الاكتئاب المُكَبِّل العنيف الذي صاحبه شعور عام بالاشمئزاز من كل شيء حتى من نفسه.. توقف عن الكتابة الموسيقية قرابة ثلاث سنوات وتطوع لعلاجه أحد الأطباء النفسيين، د. نيكولاي داهل، الذي استعمل في علاجه كل من أسلوبي

---

(٣٦) الميلانخوليا Melancholia، حالة مرضية تتميز بالمزاج السوداوي والحزن والاكتئاب الشديد مع اضطراب في النشاط الحركي، إما في صورة هدوء شديد أو في صورة حركة مزعجة وعدم استقرار. وتأتي الميلانخوليا في النصف الثاني من العمر وترتبط عن السيدات ببلوغ سن اليأس وعند الرجال ترتبط بتجاوز أزمة منتصف العمر.

(٣٧) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص ٢٨٤.

التنويم الإيحائي والعلاج النفسي، وبالتدريج نهض رحمانينوف من كبوة الاكتئاب هذه ليستعيد نشاطه ويضع كونشرتو للبيانو يهديه إلى طبيبه المعالج(٣٨).

يا لقصر نظر البشر... يبهرنا في القمر وجهه المضيء، ونسعد من أشعة الشمس بما تبثه من دفء وضياء... وننسى أبداً أن للقمر وجهاً حالكاً مظلماً، وأن للشمس جوهراً ملتهباً ومتفجراً.

سعى فيلكس بوست (Felix Post) نحو ذلك الجانب المجهول من حياة مشاهير وعباقرة العالم في مجالات العلم، الفكر، السياسة، والفن.. جمع كل ما وصل إلى يديه من معلومات عن حياتهم الخاصة مما نُشِر عن سيرتهم الذاتية، شريطة أن لا يكون النشر معاصراً لحياة هذا أو ذاك ممن ضمتهم الدراسة. وكذلك بحيث أن تكون هذه السيرة الذاتية مسلسلة وكاملة، لا توجد بها فجوات بين مرحلة وأخرى؛ مما اقتصر الدراسة على ٢٩١ من العباقرة والموهوبين الذين عاشوا في المائة وخمسين سنة التي سبقت دراسته(٣٩).. ويا لهول ما كشفته لنا هذه الدراسة عما في حياة المبدعين من جوانب حالكة الظلام وجواهر شديدة الإلهاب والتفجر(٤٠).

تُزيح هذه الدراسة الستار عن طبيعة مرحلة الطفولة في حياة من

---

(٣٨) Peter, F. Ostwald, Psychotherapeutic facilitation of musical creativity. Am. J. Psychother 1992, July (3), 393-403.

(٣٩) Felix Post., Creativity and Psychopathology, A study of 291 world - famus men. Brit J. Psychiat 1994; 165, 22-34.

(٤٠) نهاية الفصل مزودة بنبذة مختصرة عن حياة وإنجازات كل الأعلام الذين سيرد ذكرهم خلال هذه الدراسة.

درستهم من مبدعين، فنرى أن ٥٦٪ من الكتاب كانت طفولتهم غير سعيدة بالمرة، كذلك كان الحال عند ٢٦٪ من المفكرين وعند ١٠٪ من مؤلفي الموسيقى. وقد لقي ٧٪ من مجموع هؤلاء المبدعين عنفاً ومعارضة من قبل والديهم بسبب اختيارهم لمهنتهم الإبداعية.

ترفع الحجب عما يكتنف حياة المشاهير من اضطرابات نفسية مزمنة كانت خافية بقصد أو بغير قصد عن عيون معاصريهم. لقد وجد أن ١٧,٨٪ من بين العلماء كانوا يعانون من اضطرابات نفسية مزمنة وشديدة، نذكر من بينهم بيل (Bell)، بوهر (Bohr)، وبولتزمان (Boltzman) وجالتون (Galton) ومندل (Mendel) ومتشنكوف (Metchinkoff) وكذلك ميكلسون (Michelson). أما مؤلفو الموسيقى فقد كان ٣٠,٨٪ منهم يعانون من اضطرابات نفسية شديدة نذكر منهم: بيرج (Berg)، بيرليوز (Berliez)، بروكنر(Bruckner)، روسيني (Ruccini)، ورحمانينوف (Rachmaninoff)، ساتي (Satie)، شومان (Schumann) وتشايكوفسكي (Tchaikovsky) وفاجنر (Wagner).

وأصابت الاضطرابات النفسية الشديدة الرسامين بنسبة ٣٧,٥٪، ونذكر من بينهم سيزان (Cezanne)، كوربيت (Courbet)، ابشتين (Epstein)، فريدريك (Friedrick)، جوجان (Gauguin)، كاندنسكي (Kandenisky)، موديليني (Modigliani)، بيكاسو (Picasso)، ريفيرا (Rivera)، روستي (Rossetti)، أوتريللو (Utrillo)، وجوخ (Van Gogh).

أظهرت الدراسة أن ١٧,٤٪ من السياسيين انتابتهم هذه الاضطرابات النفسية وممن وردت أسماؤهم: بسمارك (Bismarck)، بولو (Bülou)، دزرائيلي (Disraeli)، هتلر (Hitler)، أتاتورك (Ataturk)، لنكولن

(Lincolin)، فودرو ويلسون (Woodrwo Wilson).

من المفكرين الذين عانوا من اضطرابات نفسية شديدة، والذين يمثلون حوالى ٢٦٪ من العدد الكلي للمفكرين الذين تناولتهم الدراسة. نذكر باكونين (Bakunin)، كومت (Comte)، كيركجارد (Kurkegard)، نيومان (Newman)، نيتشه (Neitzche)، ماركس (Marx)، روسكين (Ruskin)، روسل (Russel)، توينبي (Toynbee)، وواطسون (Watson J.B).

وجاء الكتاب على رأس قائمة المبدعين الذين أنهكتهم الاضطرابات النفسية، حيث تعرض ٤٦٪ ممن شملتهم الدراسة منهم لدرجات شديدة ومزمنة، نذكر منهم دستوفسكي (Dostoevsky)، فولكنر (Faulkner)، جيد (Gide)، جوجول (Gogol)، وهيمنجواي (Hemingway)، هيس (Hesse)، إبسن (Ibsen)، جويس (Joyce)، كافكا (Kafka)، لورنس (Laurance D.H.)، سارتر (Sartre)، تولستوي (Tolstoy)، ويلس (Wells) وكذلك وايلد (Wilde).

فيما يختص بالحالات المرضية التي تأتي على هيئة نوبات مؤقتة، كانت أهمها نوبات القلق والاكتئاب. تذكر الدراسة أن نوبات القلق تعرض لها على مدى الحياة ٢١,٧٪ من السياسيين، ١٧,٣٪ من الموسيقيين، ١٤٪ من المفكرين، ١٤٪ من الكتاب، ١٣,٣٪ من العلماء، ٨,٣٪ من الرسامين. أما نوبات الاكتئاب فقد تعرض لها في وقت أو آخر من سني العمر ٧٢٪ من الكتاب، ٤١,٧٪ من الرسامين، ٤١,٣٪ من السياسيين، ٣٦٪ من المفكرين، ٣٤,٦٪ من الموسيقيين، ٣٣,٣٪ من العلماء.

تقودنا الدراسة حثيثاً نحو دهاليز الحياة الجنسية لهؤلاء المشاهير، وإن

كان لنا أن نستبصر، بعد أن نبصر، فعلينا بعد أن تنطفيء دهشتنا أن يلوذ كل منا إلى نفسه ولا يطلب منها غير ما تفعله ويسرها.. لقد اتسعت هذه القائمة من المبدعين لكافة أصناف العلاقات والممارسات الجنسية، ما يصل منها إلى حدود المرض وما يعتبر منها شذوذاً عن المألوف، وما يقع في دائرة الطبيعي والقبول. يقر ٣٦٪ فقط من الكتّاب أنه لم تكن لهم علاقات جنسية خارجة عن إطار الزواج. يقف هتلر وغاندي على طرفي النقيض من محور واحد.. يذكر عن هتلر بلوغه المبكر وقدرته على القذف وهو في سني الطفولة، في الوقت الذي يذكر فيه عن غاندي امتناعه التعففي والتقشفي عن ممارسة الجنس مع زوجته. كانت طبيعة الحافز الجنسي أقرب ما تكون إلى الوهن والخمول عند السياسيين والعلماء ومؤلفي الموسيقى بصفة عامة، وعاني بعض المشاهير من جنون الغيرة مثل فريدريك (Friedrich) وسترندبرج (Strindberg).. وفشل البعض في إتمام العلاقة الجنسية الكاملة مع زوجاتهم.. مثل كارليل (Carlyle)، وروسكين (Ruskin)، وتشايكوفسكي (Tchaikovsky)، ومن ناحية أخرى كانت الرغبة الجنسية في النساء موضوعاً للتذبذب وتأرجح المشاعر خاصة عند تيندال (Tyndall) وسبنجلر (Spengler)، وتولستوي.

كان فيلسوف الجنس الشهير هافيلوك إيلس (Havelock Ellis) يرتدي الملابس الداخلية النسائية، أما الرسام أوتريلو (Utrillo) فقد كان إلى جانب إدمانه للكحوليات يستمتع بكشفه أعضاءه التناسلية مما أدى إلى عزله في مصحة عقلية في نهاية عمره. من بين هذه المجموعة من المبدعين أظهرت دراسة السيرة الذاتية أن ٤ فقط من بينهم كانوا مثليي الميل الجنسي (homosexual) وهم: تشايكوفسكي والفيلسوف فوكو (Faucoult) وفتجنشتين (Wittgenstein) والموسيقي بريتين (Britten)،

أما المشاهير الذين كانت ميولهم الجنسية غيرية (heterosexual) ولكنهم يفضلون الجنسية المثلية في بعض الأحيان، فهم: جيد، سومرست موم (Maugham) وبروست (Proust) وأوسكار وايلد. ولم تظهر هذه الدراسة وجود خلل في الميل الجنسي عند أي من العلماء والسياسيين والرسامين.

تعالوا بنا إلى عالم الغيبوبة الجزئية التي ينشدها المبدعون إما بحكم الوسط أو رغبة في الإفلات من سطوة ما يفرضه الواقع من بشاعة أمام عيونهم، أو بسبب النشأة في أحضان عائلات تميل نحو هذا السلوك... عالم المشروبات الكحولية... يقف الرسامون أو يقعوا في المقدمة، أدمن ١٦,٧٪ منهم الكحوليات، أما كل من السياسيين والكتاب والموسيقيين فقد أدمن منهم ١٣,٥٪ فقط، ومنهم من كان يؤدي به فرط الشرب إلى نوبات شبه ذهانية يختلط فيها الوعي، وتقول «نانسي اندرياسن» إن رواية «يقظة فينيجان» قد كتبها جيمس جويس (Joyce) تحت تأثير اختلاط الوعي الناتج عن شرب الكحول.

كما لم تخل نفوس المبدعين من الخلل لم تسلم أجسادهم من العلل، إلاّ أن الملاحظة العامة في المقارنات الإحصائية في هذه الدراسة هي أن الإتجاه العام لدى المشاهير يشير إلى أنهم كانوا يحظون بدرجة من التوازن والثبات في صحتهم العامة، آخذين في الاعتبار المستوى الصحي العام لمعاصريهم من العامة غير المتميزين.. لم تنتب الأمراض المنهكة سوى ٨٪ من المجموع الكلي للمبدعين الذين شملتهم الدراسة وتعرض ١٠٪ منهم لنوبات من الدرن (Tuberculosis)[٤١]. كانت أكثر

(٤١) الدرن Tuberculosis، مرض معدٍ تسببه بكتيريا عضوية T.B. Bacelli، يصيب الرئة أو الغدد الليمفاوية. وقد تتركز الإصابة في عضو واحد أو تنتشر في أنسجة الجسم المختلفة حتى تصل إلى المخ والعظام.

المعدلات بين الكتّاب (٢٦٪) يليهم المفكرون والرسامون ومؤلفو الموسيقى (٦ - ١٠٪).

كان أكثر ما تعرض له المبدعون في نهاية سني حياتهم هو حالات ضعف الملكات العقلية العليا التي وصلت إلى درجة خَرَف الشيخوخة (Dementia)[٤٢]. وقد ثبت على وجه اليقين أن «سومرست موم» عاش أواخر أيامه وهو على هذه الحالة. ومما يشبع الفضول أن نذكر أسماء السياسيين ورجال الحكومات الذين عاشوا بهذا النوع من الخرف في أواخر حياتهم.. أديناور (Adenauer)، بن جوريون (Ben Gurion)، تشرشل (Churchil)، ماوتس تونج (Mao zedong) وفودرو ويلسون (Wilson). وكان آخر من ثبت أنهم أصيبوا بهذا الداء وهم في سن مبكرة نسبياً هو لينين (Lenin) حيث أصيب بالشلل النصفي قبل موته، ومن المعاصرين تجدر الإشارة إلى «موبوتو» زائير الذي توفي مؤخراً وإلى «يلتسين» روسيا الذي يصارع الموت طوال العامين الماضيين.

ننهي جولتنا بين ضفتي هذه الدراسة بإلقاء ضوء ولو قاتم على مشهد النهاية. كان متوسط عمر العلماء والمفكرين هو ٧٢ سنة، ومتوسط عمر الرسامين والسياسيين ٧٠ سنة، أما المبدعون من الكتاب فقد كان متوسط عمرهم ٦٥ سنة، وكان متوسط عمر مؤلفي الموسيقى ٦١ سنة، وتأتي أسباب الوفاة مرتبة بحسب تكرارها على النحو التالي.. أولاً: أمراض القلب، ثم تصلب الشرايين، وأخيراً الأمراض المعدية.

---

(٤٢) الخرف Dementia، اضطراب جسيم في الوظائف الإدراكية والوجدانية يثبط العمليات العقلية العليا الخاصة بالتعليم والتفكير واتخاذ القرارات والتذكر. يصاحبه خلل في التعامل مع الآخرين. يختل المزاج في صورة عدم انسجامه مع الواقع وعدم المقدرة على ضبطه حتى يمكن أن تأتي نوبات من الضحك والبكاء المفاجئين.

ولا نستطيع أن نتجاوز مشهد النهاية دون أن يفرض نفسه في بؤرة مجال الإبصار، هذا النمط من النهايات المأساوية الذي يضع به بعض المبدعين حداً لحياتهم. على الرغم من ارتفاع نسبة الاكتئاب بين المبدعين إلاّ أن خمسة فقط ممن شملتهم الدراسة انتهت حياتهم بالانتحار.. وهم هيمنجواي، بولتزمان، فان جوخ، ديستوفسكي، وهتلر.. انتحر هيمنجواي وهو في عمق نوبة من نوبات الاكتئاب الاضطهادي الذهاني الشديد، أما بولتزمان، عالم الطبيعة، فقد انتحر بعد أن قاسى نوبات متكررة من الاكتئاب في سني حياته الأخيرة، وتضاربت الأقاويل في تفسير ظروف انتحار فان جوخ؛ قيل إن اندفاعه نحو الانتحار كان ناتجاً عن نوبة من نوبات مرض البورفيريا Porphyria[٤٣]، ولكن ثبت في النهاية بما يرضي قناعه الكاتب أن سبب الانتحار كان حالة شديدة من الاكتئاب ضاعفتها نوبة من «الصرع الصدغي» (T.L.E.)[٤٤]. عُرف عن تشايكوفسكي أنه كان زبوناً مستديماً للاكتئاب الشديد إلاّ إن وفاته كانت بسبب انتحاره بتناول مادة سامة سببت له أعراضاً شبيهة بأعراض مرض الكوليرا، مما جعل البعض يعتقد لبعض الوقت أن الكوليرا كانت هي سبب الوفاة، والحقيقة هي أن تشايكوفسكي كان قد صدر ضده حكم بالنفي

---

(٤٣) بورفيريا Porphyria، مرض يأتي على هيئة نوبات بها آلام شديدة في البطن مع اضطرابات نفسية مثل الاختلاط الذهني وتذبذب المزاج مع ارتفاع في ضغط الدم. يتسبب هذا المرض نتيجة عيب خلقي في تخليق الدم. وتصاحب هذه النوبات بزيادة إفراز بعض المواد مثل prophobilinogen في البول.

(٤٤) الصرع الصدغي Temporal lobe epilepsy (T.L.E)، نوبات من الصرع النفسي الحركي Psychomotor. غالباً ما تكون بؤرتها في الفص الصدغي من المخ وتتميز باضطراب في درجة الوعي مع تقلبات مزاجية مفاجئة ومغايرة، وتظهر خلال هذه النوبات سلوكيات حركية مميزة ومتكررة.

الدائم خارج البلاد بعد أن اتهم بشبهة إغراء أحد الطلبة لممارسة الشذوذ الجنسي معه (homosexuality). وتعبيراً عن احتجاجه على هذا القرار تناول السم، مفضلاً النفي الدائم خارج الحياة عن الطرد من وطنه روسيا. أما أدولف هتلر وهو آخر قائمة المنتحرين في هذه الكوكبة فقد انتحر بإطلاق الرصاص على نفسه كآخر حلقات العنف الدموي الذي اتسمت به حياته كلها.

الخلاصة:

تعددت الأبحاث العلمية التي حاولت أن تسبر غور العلاقة بين الإبداع والمرض النفسي. وقد أسفرت في مجملها عن إعادة توكيد هذا الارتباط، وأشارت إلى ارتفاع نسبة داء الهوس الاكتئابي عند الأدباء والمبدعين. وهذا على عكس الظن الذي كان سائداً عن الارتباط بين الإبداع وفصام الشخصية. وقد ثبت أيضاً من هذه الأبحاث أن ثمة جذوراً وراثية جينية للإبداع حيث أظهرت عائلات المبدعين نسبة أكبر من العلل النفسية والميول الإبداعية في الوقت نفسه.

إن الاقتراب من حنايا السير الذاتية للمبدعين والتسلل إلى دخيلة نفوسهم يفتح أعيننا على عالم مثير، مضطرب، تؤرقه الاضطرابات النفسية والعقلية والانحرافات السلوكية والجنسية؛ وتفت في عضده العلل المرضية الجسمية، مما قد يدفع بهم إلى نهايات مأساوية انتحارية يصعب أن ننسى مرارة مذاقها.. هل رأينا من قبل إلى ذلك الوجه المظلم للقمر؟!، هل نفذت بصيرتنا إلى ذلك الجوهر الملتهب المتفجر للشمس؟!... آه... كم من جراح كتبت بدمائها سِيَر المبدعين، وكم من دموع ذرفت من أجلك أيها المجد؟!!

٣ ـ محاولة فهم لعلاقة مُلغزة

هل كان من الممكن أن يثار كل هذا الجدل حول هذه القضية لو لم يكن أرسطو قد قالها قديماً ورحل... «الجنون فنون».

الإبداع والاضطراب الوجداني:

في دراسة شاملة لهذه القضية يذكر جروتشتين (Grotestein) أن كيسيل (Kessel) ١٩٨٩م، كان قد استبعد تماماً صحة الافتراض القائل بارتباط الإبداع مع المرض النفسي، وفي موقف وسط بين النفي التام والتصديق الكامل يفترض سلاتر (Slater) ١٩٧٩م، أن وجود الاضطراب النفسي في الشخصية المبدعة لا يمكن أبداً أن يعتبر سبباً بحد ذاته للإبداع، ولكنه فقط يساعد على اختيار المادة الإبداعية، أو يعطي نكهة لها حيث تسهم المعاناة النفسية في توضيح الصورة بإفراغ الشحنات الانفعالية المتوهجة؛ أما الإبداع ذاته فلا يمكن أن يصدر عن حالات الضعف والوهن والاختلاط الذهني، إنه نتاج لحالة من القوة والصحة والتكامل النفسي(٤٥).

تزايدت في السنوات الأخيرة الأصوات التي تؤكد وجود علاقة وطيدة

---

(٤٥) James, S. Gretestein., The enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology. Am. J. Psychothera, 1992, July, 405-420.

بين الإبداع والمرض النفسي كما تشير إلى ذلك دراسات كل من ايزنك (Eysenck) ١٩٨٣م، واندرياسن (Andreasen) ١٩٨٣م، وجاميسون (Jamison) ١٩٨٩م، ويشير كل من هار (Hare) ١٩٨٧م، وجاميسون ١٩٩٣م إلى العلاقة بين الإبداع والاضطراب الوجداني على وجه الخصوص. ويرجع الأثر الحقيقي لهذه السلسلة من الدراسات المتأنية، إلى تبديل ما كان يقصد بمفهوم الجنون.. من كونه دلالة على الإصابة بمرض الفصام (schizophrenia) إلى اعتباره مشيراً على الاضطرابات الوجدانية المزاجية (Affective Disorder).

أشرنا إلى كل من مالارامية، تشايكوفسكي، رحمانينوف.. كيف أن كلاً منهم كان يتجاوز كبوة الاكتئاب ليتمكن من استعادة نشاطه ومواصلة انتاجه الفني. وقد ينقشع بعض الغموض عن الظاهرة عندما نوضح أن الاضطراب الوجداني غالباً ما يكون ثنائي القطبية؛ قطب تمثله نوبات الهوس (mania) وقطب آخر تمثله نوبات الاكتئاب (depression). ويفصل بين هذه النوبات مراحل تكون الحياة فيها أقرب ما تكون عودة إلى مجراها الطبيعي من كافة الجوانب. وقد ثبت بالتأكيد أن عملية الإبداع نفسها لا يمكن أن تتم، لا في قمة الهوس ولا في قاع الاكتئاب، ففي قمة الهوس تكون كل ملكات الشخص في حالة من النشاط المفرط الذي يتجاوز كل الحدود حتى يصل إلى ما هو أبعد من قدرة الشخص على أن يتحكم فيها أو أن يكبحها، وفي عمق الاكتئاب تتدنى كل القدرات وتتباطأ الوظائف حتى يرتمي الشخص فريسة للقنوط واليأس.. تأرجح بين التبعثر والإفراط الهوسي وبين الركود والأسى الاكتئابي، وما هذا التأرجح إلا تنويع آخر على سُلّم التناقض الذي يتسم به كل من المبدع والعملية الإبداعية.

لقد ثبت أنه يوجد تناقض بين السياق العام لشخصية المبدع وبين التيار العام والسائد في المجتمع، وهناك تناقض آخر بين لحظة الإبداع وبين ما عداها من لحظات يشترك فيها المبدع مع كل البشر الآخرين في معطيات ما لهم وما عليهم.

إنني أعتبر أن اختيار داء الهوس الاكتئابي للمبدعين أو اختيارهم هم له، فيه لون من ألوان الامتداد الطبيعي للديالكتيك الداخلي والجوهري الذي تنطوي عليه الظاهرة الإبداعية. الاضطراب الوجداني بشقيه ظاهري التنافر يمثل درجة من أقصى درجات المغالاة في بعض المشاعر اليومية التي يعيشها المبدعون في صورة تقلبات مزاجية بين المرح والسوداوية.

إنَّ ذروة الإبداعية غالباً ما تكون مصحوبة ببهجة وفرح داخلي غامر خاصة حينما يوشك العمل الفني على النهاية، أو حتى في الفترة المتوسطة بين الانتهاء من الإنجاز وبين الفراغ التام بانتقال المنتج الفني ليصبح في متناول الجمهور أو المشاهدين. وريثما يتم انتقال العمل الفني من كنف صاحبه إلى المتلقين يغشى المبدع إحساس عام بالوجوم والحزن، لأنه يشعر أنه فقد ملكيته الشخصية لموضوعه الإبداعي؛ مُدْركاً أن الحبل السري الامتدادي بينه وبين موضوعه قد انقطع، وأصبح العمل الإبداعي منذ تلك اللحظة وليداً يشكل كياناً منفصلاً، وأصبح معرضاً، بحد ذاته، إلى صنوف شتى من الإعجاب إلى حد الإشادة والتمجيد، أو النقد إلى حد التسفيه والسب. على هذا النحو نرى في الفرحة والنشوة الغامرة بالإنتاج والاستحواذ بذوراً لفرط الابتهاج المبعثر الذي يتجلى في الوضع «مهووساً». ويمكننا كذلك أن نرى في لوعة الخسارة والحزن بعد ولادة العمل بذوراً لفرط الإحباط المقيم الذي ينطق به الوضع «مكتئباً».

كشفت لنا هذه الرؤية نمطاً من الامتداد بين المشاعر والأحاسيس التي

تفعم بها العملية الإبداعية وبين المظاهر المرضية لداء الهوس الاكتئابي. وفي المقابل نرى وجهاً من أوجه التنافر بين الإبداع وبين الجنون بمفهوم «الفصام» كما كان يعتقد حتى الماضي القريب. في ذهان الفصام تأتي أعراض المرض من شرود وانسحابية وتبلد في المشاعر وتفكك في البناء التفكيري على ما في الشخص من قدرات فطرية، وتحول الطبيعة المزمنة لهذا المرض دون أن يتمتع الشخص بفترات ينجو فيها من ربقة الخضوع تحت وطأتها. حتى وإن حدث هذا في قليل من الحالات فإن فتور الهمة ووهن العزيمة وضعف المثابرة يأتون على ما تبقى لدى الشخص من إرهاصات إبداعية.

وتتبلور الصورة أكثر لنرى في قدرة المبدع على الإنتاج بالرغم من الاكتئاب، نجاح في النزوع نحو الحياة رغم تلويحات الموت.. وفي قدرة المبدع على الإنتاج بالرغم من الهوس، نجاح في النزوع نحو التكامل بديلاً من التبعثر والتشتت.

... ويبقى السؤال بلا إجابة شافية حتى الآن..!

والسؤال هو.. لماذا كانت العلاقة بين الإبداع والمرض النفسي، علاقة أكيدة ومتكررة؟ هل يرجع السبب في هذا الارتباط إلى أن الفنان يهرب من آلامه النفسية إلى الإبداع؟ أو أن إبداعه هو ما يسبب له هذه المعاناة النفسية؟ لماذا كان هذا الثمن الباهظ الذي يدفعه المبدعون لقاء تمكنهم من ناصية إبداعهم؟..

لكي نشق طريقنا في هذه المتاهة آملين أن نصل إلى منتهاها سيكون من اللازم لنا أن ندور في فلك إشكالية العملية الإبداعية، ثم ننتقل إلى فلك شخصية المبدع ذاته. وعلى قدر جلاء الرؤية ووضوحها في كل من الفلكين سيكون من الممكن أن نجيب عن السؤال الذي يبدأ بـ.. لماذا؟؟

إشكالية العملية الإبداعية

الحلم dream والمرض symptom والفن art

يتطلب الإبداع مرحلة من الإعداد والتهيؤ تبني عليها المراحل الأخرى في البناء الإبداعي، ولكن يبقى أن لحظة التوهج وخبرة الانبلاجة السامقة لا تأتي إلاّ مع الإلهام. هذا التوهج والألق الإلهامي يجتر مما أُعِد مسبقاً من تهيؤ معرفي وخبروي كيما يصبه في الإطار أو الشكل الجمالي على نحو سبق وأسهبنا في تناوله في الفصل الثاني.

وما يسهم في تعقيد وإبهام العملية الإبداعية أن العنصر الملهم لا يكون بالضرورة مُسْتَقبلاً من خارج الذات، من العالم البشري أو الطبيعي عابراً إلى ذات المبدع خلال قنوات الحس والإدراك. كثيراً ما يكون الإلهام إلهاماً داخلياً نابعاً من الذات ومُلْهِماً لها في الوقت نفسه. يحدث هذا عندما يقفز فجأة إلى بؤرة التركيز والانتباه مفهوم جديد نابع من الذات يُلحّ على أن يخرج إلى زحمة الوجود في مغامرة التعرض لرياح الغيرية التي تثبته أو قد تعصف به، ويحدث هذا أيضاً عندما تُضاء فجأة أمام البصيرة صورة جديدة كل الجدة يصعب إرجاعها إلى مكونات آنية في البيئة المحيطة مهما كانت حدة الحواس وقدرتها على التلقي والاستيعاب. هذا الإلهام الداخلي مصحوباً بـ... أو متبادلاً الدور مع الإلهام الخارجي لا يمكن أن يكون له مستقبل دون وجود مناخ دافيء مخملي يسمح بالنضج، وما هذا المناخ إلاّ كيان الشخص الموهوب بالفطرة. يسمح كيان المبدع بتفكيك الصورة أو الفكرة إلى عناصر أولية مبدئية ليعيد تجميعها بأسلوب جديد، ساعياً إلى طرح شكل إبداعي جديد ينصاع إلى عدد من المعايير الجمالية.

في تناولها لهذا المفهوم تقول شارب (Ella Freeman Sharp) إن

العملية الأولى (primary process) بمفهوم فرويد، أو الحلم هما ما يلهما المبدع، وتضيف أن الإبداع يتطلب مهارة إعادة التنظيم الشخصي للصور المتلقاة حتى يتماثل المنتج الجديد أو يتفق مع المعطيات الموضوعية للعالم من خارجنا، شريطة ألا يصل هذا التماثل والاتفاق إلى حد التطابق، لأنه بدون إضافة اللمسة الشخصية الذاتية ننتقل فوراً من الإبداع إلى النقل أو النسخ(٤٦).

إذا كان الحلم كنموذج للعملية الأولى ينطوي على التكثيف والإزاحة والرمزية، فإن ما يضيفه إليه المبدع هو مراعاة اعتبارات العرض والتمثيل.. أكّد فرويد وتابعوه من المحللين النفسيين على أهمية التوقف عن.. أو إشباع الرغبات الغريزية عند كل من المريض والمعالج النفسي حتى يظهر التداعي الحر (free association) للمريض في صورة بدائل لفظية متدفقة لهذه الاندفاعات الداخلية المُحبَطة.

من هذه الزاوية نرى كيف أن النظام الذاتي المُتطلب في التحليل النفسي لا يختلف كثيراً عن النظام المطلوب في الفنون الأدائية الأخرى مثل فن الباليه أو فن الدراما. في كليهما يتوجب على الفنان أن يؤجل ما ينزع إليه من مكافآت سارة عاجلة؛ على الممثل أن يمتنع عن أن يكون نفسه، عليه، وبشدة، أن يتمثل أو يتقمص فهمه أو تفسيره للشخصية التي يلعبها. وهذا لا يمكن أن يتم بالصورة المثالية دون مرحلة تكتيكية يعانيها المبدع وترتبط بما تمليه عليه نظرية الدافعية (implusivity) من ضرورة تحول الوظيفة، أو تحول اتجاه الطاقة.

---

(٤٦) Sharp E.F., Psychophysical problems revealed in language: an estimation of metaphore, in: Collected popers in psychoanalysis, London, 1950, pp.155-169.

في التحليل النفسي تُحبَط أو تؤجل المكافآت الآنية الغريزية المبهجة كيما يتدفق المخزون في اتجاه رمز لغوي. الشيء نفسه أو نظيره يتم في الإبداع. الظاهرة الإبداعية ليست ببساطة إعلاء (sublimation) أو معادلة (neutralization) للغرائز ولكنها خاصية تنطوي على تغير في وظيفة الحوافز الغريزية، من كونها عناصر للعملية الأولى إلى كونها رموزاً جمالية تطرحها العملية الثانية. هذا التغير الوظيفي للحوافز الغريزية هو بحد ذاته تطوير ارتقائي تتسم به الذات المبدعة؛ وهذا الجماع بين محتوى العملية الأولى وشكل العملية الثانية هو ما أطلق عليه آريتي (Arieti)، العملية الثالثة (Tertiary process)، وافترض أنها العملية المميزة للإبداع كوسيط بين الحلم والواقع.

إننا في هذا الموضع من الذات المبدعة نقف على مفترق للطرق. إما أنه يقودنا إلى تأكيد الحلم أو التوقف عند العملية الأولى، أو أنه يقودنا محكومين بشروط العملية الثانية في اتجاه تغير الوظيفة إلى الإبداع؛ العملية الثالثة، أو أنه يقودنا في طريق آخر وسطي تتوافر فيه آليات الإزاحة (displacement)، والتكثيف (condensation) والرمز (symbolization)، مع الافتقار لاعتبارات العرض الدرامي أو الجمالي. وهذا هو الطريق المؤدي إلى الاضطراب النفسي باعتباره شكلاً إبداعياً لم يكتمل. إن أعراض الأمراض النفسية (symptoms) هي بهذا المفهوم حلم يسعى بشغف إلى التواصل درامياً ومكانياً واقتصادياً لكي يصبح فناً (art) ولكنه يُجهض غير مكتمل النمو ودون أن يدركه النجاح.

الإلهام، الضلال، الاكتشاف

في مجال البحث العلمي يجب أن يتفق الاختراع أو الاكتشاف مع

الجوانب الموضوعية للواقعية الخارجية، ومن حيث أن الشرعية الاتفاقية (consensual validation) هي التي تشكل الخطوط التي لا يمكن تجاوزها في مجال البحث العلمي يصبح استعمال لفظ اكتشاف (discovery) هو الأكثر ملاءمة لوصف الإبداع في مجال العلم.

هناك شبه اتفاق على الملامح العامة التي ينبغي أن يتسم بها البحث العلمي. أهم هذه السمات هي التشكك (scepticism)، والوسوسة (obsession) والموضوعية (objectivity). وهذا هو ما يحدو بالكثيرين إلى النظر إلى ما يسفر عنه الجهد العلمي من اكتشافات باعتبار أنها أبعد ما تكون عن كل من الإبداع والخلل النفسي. ولكن واقع الأمر يدلنا على أنه بالرغم من أن الخطوات الهامة في البحث العلمي هي جمع المعلومات والملاحظة والتجريب، إلاَّ أن هذه الخطوات كلها تعتبر أنشطة مُدعمة وثانوية تخدم فقط الجانب التنفيذي الأدائي، أما النقطة الأولى في الاكتشاف العلمي، مثلها مثل لحظة الإلهام في العمل الفني؛ إنها أيضاً لحظة من لحظات الاستنارة الإبداعية (illumination). يُلح فجأة وبدون مقدمات على وعي الباحث إدراك للتطابق بين علاقتين أو مفهومين كان ينظر إليهما تقليدياً على أنهما مختلفان. هذا الإدراك المفاجيء لا تولّده المقارنة المنطقية ولكنه ينبثق على إدراك أولي (primary perception) يتشابه إلى حد كبير مع الإدراك الضلالي الأولي عند الفصاميين (primary delusional perception). تتأسس في هذا الإدراك الضلالي رابطة بين الموضوع المدرك وبين معنى جديد غير عادي.

حتى هذه المرحلة لا يوجد ثمة فارق بين الإلهام الفني والاكتشاف العلمي والضلالة الذهانية. لأن الفارق الهام بين الإدراك الضلالي والحدس الإبداعي يكمن في نمو وتداعيات ما يسفر عنه كل منهما. لا يخفى على

أحد ما يبذله المبدع في مجال البحث العلمي من جهد لكي يحدد ويشرح حدسه أو إلهامه حتى يصير مفهوماً للآخرين، أما الفصامي الذي يفاجئه الإدراك الضلالي فهو لا يخطو خطوة واحدة تالية نحو إيجاد الدليل الموضوعي والمعقول، وهذا ما يجعل المجتمع ينظر إليه نظرة الجنون بسبب الفشل في إقناع الآخرين.

من الممكن أن نلمح أثراً لانحدار أو لتنوع طيفي بين العالم الباحث من جهة وبين الذهاني المجنون من جهة أخرى. تفتقر رؤية الذهاني إلى عناصر الفهم والترابط (coherence). ويجتهد العالم في طرح نظريته معضداً إياها بالبراهين الموضوعية، وفي منتصف الطريق بينهما أو على موجة من الطيف الممتد قد نلتقي بالعالم الفاشل أو بالمجنون المبدع. العالم الفاشل ينفتح حدسه على رؤى أو انبلاجات جديدة ولكنها تظل غير مقبولة، أو تولد ميتة بسبب عدم قدرته على صياغتها منطقياً. والذهاني المبدع (creative psychotic) يعيش عملية ذوبان لحدود الذات (dissolution of ego boundaries) حيث تكون الحوافز الشبقية (libidinal drives) في حالة بحث عن موضوع جديد تسعى إليه، ومن هذه الخبرة ينطلق تكوين جديد ويكون الاهتمام والهدف من الإطار النهائي هو نوع من الموالفة بين ما تمليه احتياجات الرؤية الضلالية الأولى وما يلح من ضرورات حياتية بيولوجية أو مهنية.

ونعرج صوب نظرية «بوبر» (Popper) عن المعلوماتية ونجد أنه يؤسس فكرته على اعتبار أنه، بصرف النظر عن النموذج الذي نعرفه عن العالم (world)، فإننا لا بد وأن نكون مخطئين بوجه من الأوجه حيث أننا مطالبون باستمرار أن نعي عن العالم نماذج ومفاهيم أخرى لكي نؤقلم أنفسنا باستمرار مع ما يجد علينا من معرفة واقعية. لهذا كان جوهر أي نشاط علمي

هو قدرته على تكوين فكرة أو افتراض قابل للتجربة، ومن ثم للإثبات والقبول أو الإنكار والرفض. وربما كانت هذه القابلية هي ما يتلخص فيها الفرق الهائل بين الذهان أو الجنون والعلم. عند الذهاني يكفي الاعتقاد ولا يلزم البرهان، أما عند الباحث العلمي فبدون الطرح الذي يقبل البرهنة وينصاع للمنطق تنتفي من الأساس عن الأطروحة سمتها العلمية(٤٧).

الإبداع ومفهوم زوال الفن:

في زاوية أخرى من زوايا العالم الإبداعي يُطِلّ علينا مفهوم يحمل في ذاته طرفي نقيض. هو مفهوم زوال الفن (Transience of art). وهو المفهوم الذي اقترحه «فرويد» للتعبير عن قابلية الجمال للتكسر والزوال. يروي فرويد أنه كان يسير مع شاعر شاب وسط خمائل الريف الجميل، وإذا بالشاعر يعيش هذا التناقض في حالة تنازعته فيها خبرة الإعجاب بالمنظر والشعور بالأسى والحسرة لاعتقاده بأن هذا الجمال زائل. أدرك الشاعر أن الجمال الطبيعي هو حتماً في طريقه للانطفاء (extenction). سيزول هذا الجمال عندما يأتي الشتاء مثله مثل كل جمال إنساني وطبيعي، أو أي جمال يقترحه الفن على الساحة. كل ما نعجب به ونحبه هو حتماً زائل وسيلقى حتفه. وهكذا تفسد فكرة الزوال الإحساس المسترسل بالجمال.

إننا بإزاء الجمال معجبون به ومتحسرون على حتمية زواله. كلنا نعيش

---

(٤٧) De Rivera JLG., Creativity and Psychosis in scientific research. The American J. of Psychoanalysis, 1993.

هذا الاختلاط وهذه الدهشة بسبب زوال الفن.. يقول أحد الرسامين: «هل العمل الفني المرسوم هو عمل فني جمالي مستمر؟! أم أن خبرتنا الجمالية به لا تتجاوز لحظات استقبالنا له وإدراكنا لما فيه من روعة. إن اللحظة الحسية العابرة التي تلمح فيها اللمسة الجمالية هي فقط التي تمثل الخبرة الفنية الجمالية التي تطل علينا من العمل الفني، لأن الفن ممثل في لوحة أو تمثال هو في حد ذاته موضوع استاتيكي ثابت لا يفرض علينا متعة الفن إلا بقدر ما ندركه نحن فيه من لمحات جمالية.. إذا كان هذا المفهوم غير واضح وأعتقد أنه كذلك في الغالب.. فلا أشك أنه سيظل على غير وضوحه إذا نقلنا مثلنا إلى عالم الموسيقى أو إلى عالم المسرح. إن إحساسنا الجمالي بالموسيقى هو إحساس مؤقت، وتفاعلنا الجميل مع المسرح هو تفاعل موقوت ينتهي بانتهاء المسرحية. وهذا هو ما يدفعنا للاعتقاد بأن ما في الفن من جمال هو قطعاً زائل[٤٨]».

هذه لمحة أخرى من لمحات الإشكالية في العملية الإبداعية تقودنا إلى ولاف الهوس الاكتئابي الذي ألمحنا إليه سابقاً. الهوس إعجاب يصل إلى ذروته ولكنه موقوت بخبرة الحسرة أو الفجيعة لخسارة هذا الجمال ولأفوله في سحابة الزوال.

الإبداع عكس الوظيفة «الفا α»

يرجع بنا تناول هذه الزاوية من العملية الإبداعية إلى افتراض

(٤٨) James S. Grotestein., The enigmatic relationship of creativity tomental health and psychopathology. Am. J. Psychother. 1992, July, 405-420.

(hypothesis) قديم نادى به أفلاطون (Plato). في هذا الافتراض يتناول أفلاطون العقل الإنساني باعتباره المحتوي (container). ويتناول الأفكار الانسانية باعتبارها المُحتوى (contained). وهو يفترض أن العقل منفصل عن أفكاره. الأفكار موجودة من البداية كأشكال أو أُطر (forms) أصيلة (inherent) وأساسية، وعلى الفرد أن ينمي عقله حتى يستطيع أن يُفكِّر هذه الأفكار وأن يتعامل معها.

في تعامله مع هذا الافتراض يعتقد «بيون» (Bion) أن الواقع السائد وكل ما يرد إلى إدراكنا عن طريق قنوات الحس المختلفة يقتحم تكويننا الفكري بوصفه ما يُطلَق عليه «عناصر بيتا» (β elements)، وهي العناصر أو الأحداث غير المُعَمْلة (unprocessed) والتي تبحث عن القبول والتعميل، أي أنها تبحث عن أعادة صياغة لتصبح في صورة «عناصر ألفا» (α elements) وهي الصورة التي يتمكن التكوين الفكري والإدراكي للإنسان من التعامل بها. ونطلق على عملية التحويل من عناصر بيتا إلى عناصر ألفا ما نسميه «بالوظيفة ألفا» (α function). بمعنى أن الوظيفة ألفا هي عملية هضم عقلي تسمح لمدركات عناصر البيئة الواردة إلى الحواسّ (عناصر بيتا) أن تتحول إلى خبرات نفسانية قابلة للاستيعاب والتذكر والحلم (عناصر ألفا).

وقد تتّبع هذه المدركات والخبرات النفسانية في بعض الأوقات، مساراً حلزونياً غير مباشر إلى مناطق الحلم والتصور الإبداعي (creative imaging) بواسطة ما نُسمّيه (metathesis) أو تغير الوضع. وهي عملية يتم فيها تفكيك العناصر المُركبة إلى مكوناتها الأصلية حتى يمكن إعادة ترتيبها وصياغتها كيما تؤهل لشكل جديد يضفي عليها الجمال فيولد منتج مُبْدَع جديد.

على هذا الأساس نستطيع أن نعتبر أن المرض العقلي ينطوي على

خلل في واحدة من خطوات العملية السابقة (الوظيفة ألفا). إذا لم يتم تحويل (عناصر بيتا) التي تمليها البيئة إلى (عناصر ألفا) التي يقبلها العقل، تعتبر هذه الحالة بمثابة عسر هضم عقلي (mental indigestion) أو انعدام للشهية العقلية (mental anorexia). وهذا هو وجه من أوجه الذهان الذي يتسم بفقر الفكر (poverty of thinking). وفقر الفكر بهذا المعنى هو بقاء (العناصر بيتا) دون هضم ودون قابلية للاحتواء. تبقى عناصر بيتا مشتتة وعشوائية.

وعندما تسلك (العناصر ألفا) مسلكاً مغايراً لمسارها الصحيح المعهود، تتناولها الأجزاء الذهانية أو المرضية في الشخصية. ولا نعجب إذا نتج عن التعامل الذهاني مع هذه العناصر أطروحات أو منتجات منحرفة وإبداعات شريدة (perversely creative). هذا هو الوضع الذي يطلق عليه «بيون» على وجه التحديد، عكس الوظيفة ألفا (α function in reverse). وقد يكون مصطلح العبقري المجنون (mad genious) هو أحسن المصطلحات التي تعطي مثالاً لما يسفر عن عكس هذه الوظيفة. ومن «عكس الوظيفة ألفا» يمكن أيضاً أن ينتج إبداع المجرمين والشواذ والشخصيات السيكوباتية (Psychopathic). وتنتج أيضاً عنها الرسوم الفاضحة الجنسية والأدب الجنسي المكشوف(٤٩).

إن «عكس الوظيفة ألفا» عملية يكتنفها درجة قصوى من الحيرة والغموض (ambiguity)، وهي ترادف ما قالت به «كلين» (Klein) من تعثر في الانتقال من الموقف الاضطهادي إلى الموقف الاكتئابي. في

---

(٤٩) المصدر السابق.

James S. Grotestein., The enigmatic relationship of creativity tomental health and psychopathology. Am. J. Psychother. 1992, July, 405-420.

كلتي الحالتين لا يتم الانتقال بطريقة مباشرة، ولكنه يتم بتأرجحات بندولية أو بخطى غير واثقة. هذه التأرجحات غير الواثقة هي نفسها منابع الذهان أو منابع الإبداع المبتور المتناثر.

إشكالية شخصية المبدع:

شغل علماء التطور بمسألة تضاربت فيها اجتهاداتهم، وكانت كل إجابة يصلون إليها محاطة بقدر غير يسير من الشك والريبة، حتى إن داروين نفسه لم يجد لها حداً قاطعاً: «أيهما أسبق.. الموسيقى أم الكلام؟!»، إلى أن جاء هربرت سبنسر وأكّد بما لا يرقى إليه الشك على أن الموسيقى من وجهة النظر التطورية هي التي تسبق الكلام باعتبار أنها شكل أكثر بدائية للتخاطب وللتعبير. إن عديداً من الحيوانات والطيور مثل الدرافيل، والقطط والشمبانزي وغيرها تستعمل أنماطاً من الضوضاء الإيقاعية أو الصوتية بكيفيات مختلفة، كوسيلة للاتصال فيما بينها.. قد ينبه بعضها بعضاً إلى خطر قادم أو إلى مصدر قريب للطعام.. ثم يأتي الكلام تطورياً كشكل أكثر تفصيلاً وتجزيئاً من الموسيقى ليكون هو الوسيلة السائدة في الجنس البشري. أي أن عملية التخاطب تبدأ بالنغم وتنتهي بالتفصيل الإيقاعي إلى كلمات ومقاطع. وهذا هو الاتجاه نفسه الذي تتميز فيه المواهب المختلفة التي تظهر عند واحد أو أكثر من البشر.

يقترح علماء بيولوجيا التطور أن مخ الإنسان يعمل، خلال الفترة الجنينية الرحمية، وكأنه مبرمج وراثياً بحيث يكون في حالة تأهب لأن تنتزعه ميول أو انجذابات لأي من المهارات الإبداعية أو المواهب الأدائية. هذه البرمجة العامة أو هذا الميل الشامل في عقلية المبدع.. الجنين هي ما يسميها هارفارد جاردنر (Harvard Gardner) «الذكاء

الخاص (special intelligence)»، ثم يأتي بعد ذلك دور البيئة المحيطة بكل مكوناتها الطبيعية والبشرية كيما تلعب دورها الهام في تشكيل وتطوير هذه الموهبة الإبداعية العامة إلى مجال مميز بعينه.

وقد تبيَّن من الناحية الفسيولوجية أن معظم المبدعين وخاصة الموسيقيين منهم لا تسود عندهم وظائف أحد نصفي المخ على وظائف النصف الآخر(٥٠)، على عكس الوضع عند الغالبية العظمى من الناس العاديين. عند المبدعين تتوالف وتتوازى وتتكافأ سيادة المراكز المختلفة في نصفي المخ.. استقبالاً وإدراكاً ووعياً وأداءً(٥١).

هذه الغرابة التي تتلوّن بها الخلفية البيولوجية والفسيولوجية في شخصية المبدع لم توجد هكذا من باب الغرابة في حد ذاتها؛ إنها وجدت من أجل الوفاء بتهيئة المبدع لأنماط من التفكير غير النمطي والوعي المتجاوز. إن التفكير الإبداعي بطبيعته غير تقليدي وغير مألوف ولا يتبع الطرق المعتادة والمتعارف عليها في تعيين المشكلات وتناولها وحلها. ومن هنا، فإنه يتسم أساساً بالجدة (novelty) والأصالة (genuinity).

يتجاوز المبدع التجربة الإنسانية العادية ويدخل عليها كثيراً من التحوير

---

(٥٠) يتكوّن مخ الإنسان من نصفين متناظرين تشريحياً ولكنهما متباينين وظيفياً. يوصف النصف الذي تنظم فيه وظيفة التعبير اللغوي بأنه النصف السائد. وهو النصف الأيسر عند ٩٧٪ من الناس وهم في الغالب يستعملون اليد اليمنى في الأكل والكتابة وغيرها من الوظائف، وفضلاً عن هذا يتميز النصف الأيسر بالمنطقية والقدرة على التفكير التحليلي. بينما يمتاز النصف الأيمن بوظائف الاستقبال والتعبير الوجداني وبالقدرة على الإدراك البصري والمكاني وكفاءة الأنشطة الموسيقية والفنية الأخرى.

(٥١) Peter, F. Ostwold, Psychotherapeutic facilitation of musical creativity, Am. J. Psychotherapy, 1992, July (3), 393-403.

والتعديل. وربما يصل في النهاية إلى رفضها أو هدمها وإعادة بنائها؛ حتى إنَّ نتائج تجربته كثيراً ما تتعارض في النهاية مع الأوضاع التقليدية الموروثة والسائدة، وقد تمثل في الغالب تحدياً صارخاً لها. وهذا ما يؤكده الأثر الباقي من الأعمال الإبداعية الفذة في تاريخ البشرية(٥٢).

بينما أدّت نظرية «كوبرنيكس» عن مركزية الشمس إلى تغيير نظرة الإنسان للكون تغييراً جذرياً، وكذلك أسهمت نظرية داروين في التطور، ونظرية فرويد في التحليل النفسي، إلاّ أنه لا يجب أن يفوتنا أبداً أن نركز على أن الهدف الأساسي للإبداع وللمبدعين ليس هو الهدم أو رفض السائد بقدر ما يكون هدفهم في الحقيقة هو تجاوز الواقع وتطويره وإثراؤه. بالرغم من أن آينشتين هزَّ العالم بنظريته في النسبية إلاّ أن هدفه الأساسي لم يكن هو تحطيم نظريات نيوتن في الفيزياء. لقد ذهبت نظريات أينشتين إلى أبعد مما وصلت إليه رؤى نيوتن، ولكن كان هناك بينهما امتداد أو تواصل خفي ربما يبدو غير ظاهر للوهلة الأولى.

إن اللانمطية التي تترك بصمتها بوضوح على كيان المبدع منذ كونه جنيناً، لم تكن إلاّ للوفاء بما ينتظره من ضرورة التميز بكفاءات وسمات فيها من التراكيب والتعقيد والتناقض ما لا يؤهل له التقليديون أو النمطيون من البشر.

ينتظر من المبدع الحقيقي أن يتسم تكوينه الفكري بكفاءة وظيفتين أساسيتين، الوظيفة الأولى هي «نظام الاستقبال الحسي (perceptual, sensory system)»، والوظيفة الثانية هي «نظام الأنا التنفيذي (ego excutive system)». بواسطة الوظيفة الأولى يتمكن المبدع من لحظة أو

---

(٥٢) أحمد أبو زيد، الظاهرة الإبداعية، عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٨٥م، ص ٣ - ٢٤.

ومضة الإبداع، ومن خلالها يزاح اللثام الكثيف وتتبدى للمبدع لحظات الكشف (devoilment). هذه اللحظات التي تلعب في مجال الفن الدور نفسه الذي تلعبه المعرفة في مجال العلم، أما الوظيفة الثانية فهي المسؤولة عن إعادة تعميل الخبرة حتى يمكن إضافتها واستيعابها ضمن التراث الإنساني؛ «الأنا التنفيذي» هو المتواصل مع العالم المحيط، هو المسؤول عن التكلم بلغته، أو هو المنوط به، أن يضفي على غرابة لغة الإبداع قدراً من اللذة يستشعر هو فيها قدرتها على أن تُستقبل استقبالاً طيباً لدى ذائقة المتلقين.

جدير بنا أن نتأمل كيفية تكامل هذين النظامين وهاتين الوظيفتين داخل الكيان المبدع الواحد، وكيفية توافق أو انسجام هذا الكيان الواحد مع كل من هاتين الوظيفتين اللتين تبدوان وكأنهما متناقضتان، وما أكثر ما يعاني المبدع من جراء ما به من متناقضات.. إنه يغترف من تجربة موحشة غير معقولة ويصيغها بصورة جميلة ومعقولة، وهو قادر على أن يتلقى ويستقبل بشفافية وتلقائية في الوقت نفسه الذي ينتج فيه بروِيَّة وتدقيق. وهكذا يتحتم على المبدع أن يستوعب المتناقضات (to orient to paradoxes) في كيان واحد غير منقسم(٥٣).

المبدع الحقيقي يعاني بصدق خبرة الصراع الذي لا ينتهي داخله، ذلك الصراع الذي يظل أبداً متوهجاً بين ضرورة التجربة الحرة العميقة وحتمية الالتزام بالقالب التعبيري أو التمثيلي. إنه التناقض بين تلقائية وحساسية التلقي وبين لغة وإطار الخطاب أو الرسالة الإبداعية. والمبدع يعاني من أتون هذه التجربة لأنه يرى ما لا تراه عيون الآخرين. تلتمع عيناه

---

(٥٣) Peter L. Giovacchini, The creative person as a maverick, J. Am. Acade. Psychoanoly 1991; 19(2), 174-188.

ناظرتين إلى داخله في ذات الوقت الذي تلتقطان فيه معطيات الوجود الكثيف من حولهما. وقد تقف البصيرة على الحد الدقيق الفاصل بين العالمين فتراهما وتزاوج بينهما في الوقت نفسه.

أسفرت الدراسات النفسية عن السمات الشخصية للمبدعين عن كونهم بصفة عامة أكثر قابلية للشعور بالذنب، أكثر ميلاً للتمرد، أقل قدرة على القمع (supression) مع نزوعهم أحياناً إلى الانطواء ومرورهم بأحوال من النكوص الوقتي؛ عند المبدعين إحساس قوي بتأثير العامل النفسي في حياتهم. إنهم يبزون الأشخاص العاديين في قدرتهم على الاستبصار (insight) والاستبطان (interospection). ومن هنا يصبح متوقعاً أن تغشاهم بين الحين والآخر نوبات من تناقض الموقف الوجداني (ambivelence) تجاه الموضوع الواحد. ويُرْجع بعض الباحثين هذا إلى احتمالية ميلهم للملاحظة على حساب المشاركة في بعض الأحيان(٥٤).

إن السمات التي يتصف بها المبدعون، على النحو الذي ذكرناه، تؤهل في مجملها لموقف اكتئابي ضروري في العملية الإبداعية. يرى علماء النفس أن الإبداع الحقيقي لا يعزى فقط إلى الموهبة الفطرية، ولكنه يرجع أيضاً إلى نوع من التوزع في شخصية المبدع إلى حالين، حالة القدرة على تعيين وتحديد الموضوع الإبداعي المرتقب، وحالة أخرى قادرة على خبرة الكرب الإنساني ومعاناته. إن الفرض الأولي والذي يميز المبدع هو الرغبة في خلق ما لم يكن بعد، ولا يتم الوفاء بهذا الفرض إلا عندما يتمكن المبدع من تحديد موضوعه. بعد هذا العرض الأولي تأتي أهمية كفاءة المهارات الاستيعابية والاستيعاضية (reparative)

---

(٥٤) حسن أحمد عيسى، الإبداع في العلم والفن، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٩م، ص ٨٥ ـ ٨٨.

التي يعالج بها المبدع إدراكه لغياب الموضوع الإبداعي الذي ما زال يرنو إليه، والذي لم يوجد بعد. الموقف المبهم للمبدع حالة كونه مدركاً لضرورة خلق الموضوع الجديد ومدركاً بالدرجة نفسها من الوضوح أن هذا الجديد المرتقب لم يوجد. إنه موقف يمكن صياغته بلغة «كلين» (Klein) على أنه ذلك الموقف الاكتئابي الذي يدرك فيه عدم بلوغ الموضوع بوصفه غياباً للجمال وليس حضوراً للقبح.

الحد الفاصل بين الحب والكراهية، بين الضم والنبذ، هو ذاته الحد الفاصل بين الموقف المكتئب المبدع وبين الموقف الفصامي الضلالي غير المبدع. في الذهان أو الفصام الضلالي تكون الذات متكسرة أو مهددة بالحسد والكراهية، أما في الخبرة الإبداعية، فإن مكمن بهجتها وروعتها هي انفتاح النفس على الآخرين مقودة بدافعية الحب، حب ذلك الموضوع المفقود. في الإبداع من المهم أن تسمو عند المبدع الدافعية للحب على الدافعية للعدوانية الكارهة. إن إمكانية التحول من مستنقع الخبرة الضلالية الكريه الآسن إلى طلاوة وبهاء التكوين المنطقي في العالم الواقعي يعتمد بدرجة كبيرة وأساسية على قوة الحوافز الغريزية الشبقية (nourishing libidinal dirves) حتى تسمو وتعلو غريزة الحياة على غريزة الموت(٥٥).

كلما اقترب المبدع من قدس أقداس الإبداع يتوخى منه أن يتخلى وقتياً عن حالة السكون والثبات، وينكص إلى حال غير متشكل وغير محدد مسبقاً، ينهل فيه من منابع الرؤى والإلهامات، ثم لا يلبث أن يهجر هذا النكوص المؤقت ويستعيد آلياته الخاصة التي يصوغ بها تجربته. تفترض «آنا

---

(٥٥) De Rivera JLG., Creativity and Psychosis in scientific research, the American J of Psychoanaly, 1993, 53(1), 77-84.

فرويد» أن بعض مثبطات الإبداع ترجع إلى الخوف من هذا النكوص، إلى الحالة التي يتلاشى فيها أو تكاد تلك الفواصل بين الهو (Id) والأنا (Ego)، أو بين الوعي واللاوعي خوف من خبرة حالة حجب أو تعتيم الفواصل بين الذات والموضوع. ونتيجة لهذا الخوف من النكوص المؤقت، ونتيجة لهذا الخوف من القلق المفزع الذي يكتنف التجربة تتوارى لغة الحب ويعلو ضجيج الخوف والرعب وينزوي الإبداع محتمياً بأقرب ساتر يحول بينه وبين هول هذه الرؤية وضخامة هذه الخبرة.

يعتقد بعض المبدعين أن التحليل النفسي ربما يفقدهم إبداعيتهم. والحقيقة هي أن التحليل النفسي سلاح ذو حدين، فهو قد يضر بالإبداع خاصة عند من يحفزهم الاكتئاب أو يحركهم القلق إلى الإبداع، أو عند من تدفعهم خبرة الصراعات النفسية الداخلية إلى فترات طويلة من الجهد التعويضي الذي لا يخلو من التعبير عن الذات وآلامها، ويشكل الصراع النفسي عندهم وقوداً قادراً على أن يمدهم بالمادة الإبداعية ويدفع في الوقت نفسه بكفاءاتهم الآدائية إلى حدها الأقصى. عند هؤلاء تشكل خبرة القلق والاكتئاب والصراع المحتدم، ضغطاً مفروضاً على الشخص يدفعه إلى الإبداع كوسيلة لاستعادة التوازن النفسي أو بغرض استقرار ما يطلق عليه علماء النفس التنظيم الذاتي (self regulation)؛ يقي هذا التنظيم الشخصي من مغبة الوقوع في المتاهات العميقة للعلل النفسية. ولكن الحالة السابقة، التي يضار فيها الإبداع كنتيجة للتحليل النفسي، تشكل وجهاً واحداً للعملة، على الوجه الآخر للعملة. هناك رؤية أخرى تمثل أولئك المبدعين الذين تحسنت قدراتهم الإبداعية بعد أن خاضوا تجربة التحليل النفسي. تمكن هؤلاء المبدعون من تجاوز حالة الخوف من ذلك النكوص المؤقت (Temporary regression) الذي تحدثت عنه «آنا

فرويد». تحسنت الإبداعية عند هؤلاء المبدعين عندما تمكنوا من التعامل بحميمية وبلا ريبة مع الموقف الإبداعي الديناميكي غير التقليدي وغير المنصاع، والذي لم يسبق تشكيله. أيضاً ساعدهم التحليل النفسي كيما يعبروا من الموقف الفصامي الضلالي إلى الموقف الاكتئابي(٥٦).

تمر شخصية المبدع بحالات حرجة تصل درجة المعاناة فيها إلى حدودها القصوى ما بين حتمية كفاءة وظيفتي الاستقبال الإدراكي المرهف والأداء التنفيذي المنضبط، وما يحتمه هذا من ضرورة استيعاب المتناقضات. وما بين أهمية حفاظ المبدع على توازنه النفسي وضرورة أن يقترب بلا وجل من فترات النكوص المؤقت. وما بين التأرجح من الموقف الاستبطاني الاكتئابي المبدع إلى الموقف المسطح الذهاني الضلالي أحادي البعد. كل هذه الأحوال يخبرها المبدع في لحظات هي أشبه ما تكون بلحظات للخلاص من حدود الجسد الذي يمثل الذات ظاهرياً، ومن حدود المألوف من المكان والمحسوب من الزمان.

ما يقال عن بوهيمية بعض الفنانين ليس في حقيقة الأمر سوى إعلان عن.. أو مظهر لذلك التمرد الخارج من تحت ثوب قيود الذات والمكان والزمان. يبدو المبدع شاذاً وقد يوصف شذوذه بالذهان والجنون إلاّ أنه من المؤكد أنه حتى لو أُخِذ المبدع في رحلة ذهانية، فإنه لا يتمكن وهو في عمق هذه الحالة من إنتاج الرمز اللغوي أو التشكيلي المتواصل مع ذائقة المتلقين.

إن حقيقة الفنان ليست هي تلك الحقيقة التاريخية التي يترجمها عنه النقاد. ولكنها الحقيقة التي تبدو فيما يبدع. ذهب بعض النقاد إلى أن

---

(٥٦) James, S. Grotestein, The enigmatic relationship of creativity to mental health and psychopathology, Am J. Psychother, 1992; July, 405-420.

حياة المبدع في ضمير جمهوره قد تكون معادلة أو مكافأة لحياته في أعماق وجوده الشخصي. يقول سارتر (Sarter J.P.) إنَّ أفضل ما في الفنان هو جانبه الذي يوجد فيه لا على طريقة الوجود للذات (pour soi) بل على طريقة الوجود للآخرين (pour autrui). إنه يرى أن المبدع هو الإنسان الذي عليه حقوق للجميع، حتى إنه يصل إلى درجة الحديث عن مفهوم «بغاء الفنان» (prostitution de l'artist) من حيث يضحي الفنان بوجوده كإنسان في سبيل وجوده كفنان(٥٧).

إن قدرة المبدعين على تحمل واستيعاب هذه الإشكاليات ما هي إلاَّ دليل على.. أو مظهر لـ.. تميزهم بدرجة من درجات السيولة (fluidity) في شخصياتهم. هذه السيولة التي تسمح بطيف واسع من النفاذية في حدود الأنا (ego boundary). المبدع فرد في الجماعة ولكنه جانح عنها دون أن يتجاوز حدودها؛ لأنه لو تجاوز فَقَدَ صلته بها، وإن لم تسمح له الجماعة بالوجود الفاعل في إطارها؛ صارت هي نفسها غير مستحقة لإبداعه، ويمكن وصمها بأنها تشكل مجتمعاً قاهراً استاتيكياً أميل إلى الجمود والتأخر.

عندما نصف الشخصية المبدعة على هذا النحو نجد أننا نلخص تاريخ كل الروَّاد عبر التاريخ. كل المبدعين كانوا أفراداً غير نمطيين لكنهم لم يكونوا ملفوظين من السياق العام للمسيرة. كانت لهم شطحاتهم ولكن كل هذه الشطحات كانت مستوعبة داخل إطار عام محب دافيء وضام ومستوعب لها كخميلة حية نضرة غريبة الأطوار تزين البيئة القاحلة من حولها.

---

(٥٧) زكريا إبراهيم. مشكلة الفن. مكتبة مصر، القاهرة. ١٩٧٩، ص ٨٩ ـ ٩٣.

الخلاصة:

ها هوذا الإبداع!

إشكاليات في مرحلة المخاض بين الحلم والفن والعرض المرضي، وبين الإلهام والضلال والاكتشاف، بين بقاء الموضوع الإبداعي وزوال الجمال، وأخيراً بين الاتجاه الصحيح والاتجاه المعاكس للوظيفة ألفا (α).

تناقضات على شخصية المبدع أن تستوعبها. تناقض أساسي بين السائد، من القيم وبين ما يتطلع إليه. تناقض بين ضرورة الاستقبال المرهف الحر والأداء المنضبط. تناقض بين حتمية التكامل والتوازن، وحتمية السماح لمراحل من النكوص. وتناقض بين السيولة الداخلية والثبات الخارجي.

لا تكمن الصعوبة فقط في العملية الإبداعية، ولكنها تكمن أيضاً في أن المناط بهم أداء هذه العملية ليسوا شخصيات بسيطة أحادية. إنها عملية مركبة تؤديها شخصيات مركبة.. ما أصعب هذا وما أمرّه.

من هنا كان الحزن الذي خيّم على الموكب البشري.

من هنا كانت الدموع مرادفاً للمجد

ألم يكن ممكناً أن يكون الثمن أقل؟ ألم يكن ممكناً ألا تكون الخسارة فادحة بهذا المقدار؟!

أستأذنكم في أن تصحبوني إلى منعطف قصير ولكنه خطير. منعطف يتناول رؤية جديدة لقيمتين ضروريتين لكل مجتمع. وهما قيمة الأوّلية (priority) وقيمة التفوق (suprimacy). بحسب القيمة الأولى.. الأولية.. تتجه المؤشرات إلى فئة المنتجين، العمال والفلاحين والموظفين العموميين والتجار والجنود ورجال الأمن. باعتبار أنهم السواعد الأساسية التي يستحيل أن تستمر الحضارة دون عملهم. أما بحسب قيمة التفوق... تختلف الصورة وتتجه المؤشرات إلى المبدعين من أبناء المجتمع ويتقدم

الصف العلماء والكتاب والمفكرون والفنانون والأدباء(٥٨).

تمثل الأولية كثرة مجتهدة ولكنها بسيطة، وبمعيار التفوق يتقدم المسيرة قلة مكابدة ومُرَكبة. هذه القلة المكابدة مسؤولة عن وضع الأطر العامة أو الفلسفة الشاملة التي يسعى ويجتهد بين ضفتيها تلك الكثرة العاملة المنتجة. لِمَ نستنكر أن تكون علل البسيط بسيطة، وأن تكون علل المُركَّب صعبة ومركَّبة أيضاً؟ إن أكثر ما يعوق الفلاح دون أداء عمله هو أن يتألم ساعده أو يهن، أما أكثر ما يعوق المبدع فهو أن تضطرب عنده وظائف المخ ومشاعر النفس.. وبين ساعد الفلاح وعقل المبدع بون شاسع.

إن المبدعين في المجتمع هم الأكثر سمواً وتفوقاً، ولهذا كانت حياتهم أبعد ما تكون عن السطحية والمباشرة والنمطية، وأقرب ما تكون إلى التركيب والتعقيد. ناهيك عما في الإبداع من إشكاليات وعما في شخصياتهم من سمات لا تخلو من الغرابة؛ ومن المنطقي أن يكونوا هم الأكثر تعرضاً لآلام النفس ولاضطراب العقل بحكم أن آليات النفس ووظائف العقل عندهم هي الأكثر تميزاً وتركيباً وحساسية.

المتقدمون بمعيار الأولية أكثر ثباتاً في مواجهة أزمات النفس، وما ثباتهم إلاّ مكافأة لهم عليهم أن يتقبلوها بشكر. والمبدعون الذين يتقدمون المسيرة بمعيار التفوق هم الأكثر معاناة في صحتهم العقلية والوجدانية وما معاناتهم سوى دليل على التفوق والتميز والسمو يلزم عليهم أن يدفعوا ضريبته.. دماً ودموعاً وجمالاً.

---

(٥٨) Hector, C, Sabelli, Linnea Carlson Sabelli, Biological priority and psychological suprimary: A new itegrative paradigm derived from process theory, Am. J. Psychiat 1989, 146:12, 1541-1551.

تعريف بالمبدعين المذكورين
تحت عنوان الوجه المظلم للقمر

- ألكسندر جراهام بيل (Bell, A.G) (١٨٤٧ – ١٩٢٢م)، عالم فيزياء أمريكي، يرجع إليه الفضل في اختراع جهاز التليفون.
- نيل بوهر(.Bohr, N) (١٨٨٥ – ١٩٦٢م)، عالم فيزياء دانماركي الجنسية، له نظرية تعرف باسمه في مجال تركيب الذرة.
- لودفيج بولتزمان (.Boltzman, L) (١٨٤٤ – ١٩٠٦م)، عالم فيزياء نمساوي الجنسية، صاحب نظرية في ميكانيكا الغازات.
- سير فرانسيس جالتون (.Galton, F) (١٨٢٢ – ١٩١١م)، عالم فسيولوجيا بريطاني الجنسية، ينتمي بصلة قرابة إلى شارلز داروين. له إسهاماته في علم تحسين الوراثة أيوجينيك (Eugenics)، أدخل على علم الوراثة الطرق الإحصائية.
- جوهانس مندل (.Mendel, J) (١٨٢٢ – ١٨٨٤م)،راهب وعالم نبات نمساوي، له تجارب عديدة على الوراثة في النبات وله قانون يحمل اسمه.
- إيليا متشنكوف (Metchinkoff) (١٨٤٥ – ١٩١٦م)، من علماء الحيوان والميكروبيولوجي، روسي الجنسية، كان مساعداً لمدير معهد باستير. واكتشف ظاهرة البلعمة (phagocytosis).

- ألبرت ميكلسون (Mickelson, A.) (١٨٥٢ - ١٩٣١م)، من علماء الطبيعة الأمريكيين ساهمت أبحاثه بدور هام في بلورة النظرية النسبية.
- ألبان برج (Berg) (١٨٢٢ ـ ١٩٣٥ م)، موسيقي نمساوي، من أشهر أعماله أوبرا ووزيك ولولو Lulu, Wozzeck.
- هكتور برليوز (Berlioz, H.) (١٨٠٣ - ١٨٦٩م)، مؤلف موسيقي فرنسي، تميّز إنتاجه بقوة الشعور المأساوي وبراعة الكتابة الموسيقية الأوركسترالية.
- أنطوان بروكنر (Bruckner, A.) (١٨٩١ - ١٩٥٨م)، مؤلف موسيقي نمساوي.
- بوتشيني (Puccini) (١٨٥٨ - ١٩٢٤) مؤلف موسيقي إيطالي، من أهم أعماله: لابوهيم، توسكا، مدام بترفلاي. تميز بثراء ألوانه الأوركسترالية والهارمونية.
- رحمانينوف، انظر هامش رقم ١٢ الفصل الثاني.
- أريك ساتي (Satie, A.) (١٨٦٦ - ١٩٢٥م)، مؤلف موسيقي فرنسي، اشتهر بريادته لمدرسة ما وراء الواقع والسيريالية وتبعه مجموعة من التلاميذ كونوا مدرسة فيما بعد.
- روبرت شومان (Schumann. R.) (١٨١٠ - ١٩٥٦م)، مؤلف موسيقي ألماني، اتسمت أعماله بالعفوية والشاعرية، تعتبر فترة ما بعد زواجه من أخصب مراحل إنتاجه حيث ألّف مقطوعة حياة وحب امرأة، وقد ألّف للبيانو والناي مقطوعات موسيقية لأوركسترا الحجرة.
- بيتر تشايكوفسكي (Tchaikovsky, P.) (١٨٤٠ - ١٨٩٣م)، من أشهر الموسيقيين الروس، كتب ٦ سيمفونيات من أهمها: العاطفية

(La Pathetique)، روميو وجولييت، وبحيرة البجع. تأثرت أعماله بالفن الصوفي الإيطالي وبالرومانتيكية الألمانية.

- ريتشارد فاجنر (.Wagner, R) (١٨١٣ - ١٨٨٣م)، مؤلف موسيقي ألماني، لجأ إلى سويسرا بسبب أنشطته الثورية السياسية. من أهم أعماله «تريستان وأوزوالد» و«رواد الغناء في نورمبرج».
- سيزان (.Cezanne, P) (١٨٣٩ - ١٩٠٦م)، من الفنانين الانطباعيين، بدأ بالرسم في الهواء الطلق. رسم الوجوه والأشكال الطبيعية الصامتة وأسس واحداً من أقوى تيارات الفن في العصر الحديث.
- جوستاف كوربيه (.Courbet, G) (١٨١٩ - ١٨٧٧م)، مؤسس المدرسة الواقعية في فن الرسم الفرنسي، من أشهر لوحاته: «اللقاء»، «الدفن في أورنو».
- سير جاكوب أبشتين (.Epstein, J) (١٨٨٠ - ١٩٥٩م)، فنان بريطاني، ينتمي إلى المدرسة الأكاديمية في النحت، كان متأثراً برودان وبالفنون البدائية.
- دافيد فريدريك (.Friedrick, D) (١٧٧٤ ـ ١٨٤٠ م)، رسام ألماني، عالج المواضيع الرومانتيكية بصفة خاصة اهتم بقضايا الرجل الوحيد المنعزل.
- جوجان (.Gauguin, G) (١٥١٠ - ١٥٦٦)، نحات ومعماري فرنسي، تميز بالنرجسية كشخص وعرف أسلوبه بالكلاسيكية الصرفة.
- فاسيلي كاندنسكي (.Kandinisky, V) (١٨٦٦ - ١٩٤٤م)، روسي الأصل، حصل على الجنسية الألمانية ثم الفرنسية. يعتبر من رواد الفن التجريدي، كتب باستفاضة عن روحانية الفن.

- أ. موديلياني (Modigliani, A.) (١٨٨٤ - ١٩٢٠م)، رسام إيطالي، ينتمي إلى المدرسة الباريسية، تميز بالشجاعة وبنقاء لغته التعبيرية.
- بابلو بيكاسو (Picasso, P.) (١٨٨١ - ١٩٧٣م)، رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني، كان غني الموهبة، مرّت إبداعاته الفنية بعدة مراحل. نذكر منها: المرحلة الزرقاء والحمراء، المرحلة التكعيبية ثم المرحلة الكلاسيكية الجديدة. سادت عنده الميول السيريالية والتجريدية والتعبيرية.
- دييجو ريفيرا (Rivera, D.) (١٨٨٦ - ١٩٥٧م)، رسام مكسيكي الجنسية، امتازت رسومه بميولها الاجتماعية ويعتبر رائد الرسم على الحائط.
- دانت جابرييل روسيتي (Rosetti, D.G.) (١٨٢٨ - ١٨٨٢م)، رسام وشاعر بريطاني، من رواد حركة ما قبل رافاييل، استوحى أشعاره من أساطير العصور الوسطى ومن الشعر القديم الإيطالي والإنجليزي.
- موريس أوتريللو (Utrillo, M.) (١٨٨٣ - ١٩٥٥م)، رسام فرنسي، كان يفضل الألوان الداكنة في البداية ثم بدأ يعبر بالألوان الزاهية ويهتم بالمناظر الريفية.
- فنسنت فان خوج (Van Goh, V.) (١٨٥٣ - ١٨٩٠م)، رسام هولندي، عاش حياة قصيرة ومأساوية تميزت بالقلق الروحي. أودع في مصحة سانت رينيه العقلية لفترة قصيرة، كان يسعى لتصوير الاهتزازات النفسية بأقصى درجات التعبير اللوني. من أهم لوحاته: الحجرة (la chambre)، كنيسة أوفر (l'eglise d'auvre)، وليلة مضيئة (la nuit étoilée).
- أوتو بسمارك (Bismark, O.) (١٨١٥ - ١٨٩٨م)، رئيس بروسيا

تمت على يديه الوحدة مع ألمانيا تحت لواء بروسيا في الفترة ١٨٦٤ ـ ١٨٧١.

- برنهارد بولو (Bülow, B.) (١٨٤٩ – ١٩٢٩م)، حكم ألمانيا كمستشار للامبراطورية في الفترة من ١٩٠٠ ـ ١٩٠٩ م.
- بنيامين دزرائيلي (Disraeli, B.) (١٨٠٤ ـ ١٨٨١ م)، رئيس وزراء بريطانيا في الفترة من ١٨٦٨ . ١٨٨٠. تمت في عهده توسعات استعمارية للامبراطورية.
- أدولف هتلر (Hitler, A.) (١٨٨٩ – ١٩٤٥م)، نشأ في أسرة برجوازية من أصل نمساوي، حارب في الحرب الأولى ضمن جيش بافاريا. أسس الحزب النازي الألماني وقاد ألمانيا ودول المحور في الحرب العالمية الثانية.
- مصطفى كمال أتاتورك (Ataturk, M.K.) (١٨٨١ – ١٩٣٨م)، قاد الحركة القومية في تركيا ضد الخلافة العثمانية. انتخب رئيساً للجنة التنفيذية العليا للمجلس العام بأنقره. انتصر في حروبه ضد الأرمن واليونان وكردستان. رأس جمهورية تركيا ١٩٢٣ ـ ١٩٣٨.
- ڤودرو ويلسون (Wilson. W.) (١٨٥٦ – ١٩٢٤م)، سياسي أمريكي، كان أستاذاً للعلوم السياسية وزعيماً للحزب الديمقراطي. كان رئيساً للولايات المتحدة في ١٩١٢. وحصل على جائزة نوبل للسلام في ١٩١٩.
- ميخائيل باكونين (Bukunin, M.) (١٨١٤ – ١٨٧٦م)، مفكر سياسي ثوري روسي. ساهم في ثورة ١٨٤٨، في كل من باريس وبراغ وكان من المعارضين لكارل ماركس.
- أوغست كونت (Conte) (١٧٩٨ – ١٨٥٧م)، فيلسوف فرنسي،

ركّز على أهمية التفكير الإيجابي وله إسهامات خاصة في علم الاجتماع.

- كيركجارد (Kierkegaard, S.) (١٨١٣ - ١٨٥٥)، دانماركي الجنسية، يعد هو فيلسوف الوجودية المسيحية.
- جون هنري نيومان (Newmann, J.H.) (١٨٠١ - ١٨٩٠م)، كردينال وعالم لاهوت بريطاني، مؤسس الخطابة الإنجليزية.
- نيتشه، انظر هامش رقم ٢٢، الفصل الثاني.
- كارل ماركس (Marx, K.) (١٨١٨ - ١٨٨٣م)، فيلسوف اقتصادي ألماني، هو أول من نظر للإشتراكية.
- جون روسكن (Ruskin, J.) (١٨١٩ - ١٩٠٠م)، ناقد ومؤرخ فني وأجتماعي وكاتب بريطاني، جمع في التفكير الفني بين التوقع الأخلاقي والمبادرات العملية.
- برتراند راسل (Russel, B.) (١٨٧٢ - ١٩٧٠م)، عالم فيلسوف بريطاني، أسس قواعد الحرية التربوية، إسهاماته كثيرة في علم المنطق ونظرية الأنواع، حصل على جائزة نوبل في ١٩٥٠م.
- أرنولد توينبي (Toynbee, A.) (١٨٨٩ - ١٩٧٥م)، مؤرخ بريطاني تعمق في فلسفة التاريخ وله نظريته المشهورة عن التحدي والاستجابة.
- جون واطسون (Watson, J.) (١٨٧٨ - ١٩٥٩م)، عالم نفسي أمريكي، مؤسس المدرسة السلوكية.
- دستوفسكي، أنظر هامش ٢٥، الفصل الثالث.
- ويليام فولكنر (Folkner, W.) (١٨٩٧ - ١٩٦٢م)، كاتب أمريكي، كتب القصة النفسية والرمزية، حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٤٩.

- أندريه جيد (Gide, A.) (١٨٦٩ ـ ١٩٥١ م)، كاتب فرنسي، عاش متيماً بالحرية والإخلاص والعواطف الإنسانية. ظل يبحث عن تحديد معنى للإنسانية الحديثة يتم فيه التوازن بين حدة الذكاء وحيوية الغرائز.
- نيكولاي جوجول (Gogol, N.) (١٨٠٩ - ١٨٥٢ م)، كاتب روائي ومسرحي روسي، من أهم كتبه الأرواح المائتة.
- أرنست هيمنجواي (Hemingway, E.) (١٨٩٩ - ١٩٦١م)، كاتب أمريكي، من أهم أعماله «العجوز والبحر»، «الشمس تشرق أيضاً»، «لماذا يدق جرس الحزن».
- هيرمان هيس (Hesse, H.) (١٨٧٧ - ١٩٦٢ م)، كاتب سويسري، من أهم أعماله «ذئاب البراري»، حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٤٦م.
- هنريك إبسن (Ibsen, H.) (١٨٢٨ - ١٩٠٦م)، كاتب دراما نرويجي، من أهم أعماله «بيت الدمى»، و«العائدون».
- جيمس جويس (Joyce, J.) (١٨٨٢ - ١٩٤١م)، كاتب إيرلندي، من أشهر أعماله «أوليس» و«يقظة فينيجان».
- فرانس كافكا (Kafka, F.) (١٨٨٣ - ١٩٢٤م)، تشيكي الجنسية ولكنه كتب بالألمانية. من أشهر أعماله «التحولات»، «القضايا»، «القصر».
- دافيد هربرت لورنس (Lawrance, D.H.) (١٨٨٥ - ١٩٣٠م)، أديب إنجليزي، منعت روايته «عاشق ليدي تشترلي» عن التداول حتى ١٩٥٩ لإسهابه في وصف العلاقات الجنسية الصريحة.
- جان بول سارتر (Sarter, J.P.) (١٩٠٥ - ١٩٨٠م)، روائي وكاتب مسرحي، يعتبر زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية.

- تولستوي (Tolstoy, A.) (١٨٨٣ - ١٩٤٥ م)، روائي روسي. رسمت أعماله صورة لحياة المثقفين الروس إبان الثورة البلشفية. من أهم أعماله «ايفان الرهيب» و«الخبز».
- هربرت جورج ويلس (Wells, H.G.) (١٨٦٦ - ١٩٤٦م)، كاتب بريطاني، له عدة قصص من الخيال العلمي أهمها «الرجل الخفي».
- أوسكار وايلد (Wilde, O.) (١٨٥٤ - ١٩٩٠) م كاتب إيرلندي، من أشهر أعماله «جريمة اللورد آرثر سيفيل»، «صورة دوريان جراي»، «مروحة ليدي وندرمار».
- المهاتما غاندي (Gnadhi) (١٨٦٩ - ١٩٤٨)، الأب الروحي والقومي للهند. عمل محامياً ودافع عن قضايا التمييز العنصري في جنوب أفريقيا. قاد المقاومة السلبية للشعب الهندي ضد المستعمر الإنجليزي منذ ١٩٢٠ حتى تحقق الاستقلال. أغتيل على يد أحد المتطرفين الهندوس.
- أوجست سترندبيرج (Strendberg) (١٨٤٩ - ١٩١٢م)، كاتب سويدي، تأثرت أعماله بعدم استقرار حياته الزوجية والعاطفية. مما بدا في قصة «المتزوجون».
- كارليل (Carlyl) (١٧٩٥ - ١٨٨١م)، مؤرخ وناقد بريطاني، تأثر بكل من المادية والمنطقية كتب عدة أعمال في التاريخ السياسي والثقافي.
- جون تندال (Tyndall, J.) (١٨٢٠ - ١٨٩٣م)، عالم طبيعة إيرلندي، تنسب إليه عدة اكتشافات في مجالات الضوء والسوائل.
- أوزوالد سبنجلر (Spengler, O.) (١٨٨٠ - ١٩٣٦م)، فيلسوف ومؤرخ ألماني، من أهم كتبه «تدهور الغرب».

- هافيلوك إيليس (.Ellis, H) (١٨٥٩ - ١٩٣٩)، فيلسوف وعالم نفسي بريطاني عني بدراسة السلوك الجنسي للإنسان.
- ميشيل فوكو (.Faucoul, M) أنظر هامش رقم (١٣) الفصل الثالث.
- لودفيج ويتجنشتين (Wittgenstein) (١٨٨٩ - ١٩٥١ م)، نمساوي، من علماء المنطق، إهتم بدراسة اللغة ودلالات الكلمات. من أهم كتبه «أبحاث فلسفية».
- بنيامين بريتين (.Britten. B) (١٩١٣ - ١٩٧٦م)، مؤلف موسيقي بريطاني، من أهم أعماله «جرائم بيتر».
- سومرست موم (.Maugham, S) (١٨٧٤ - ١٩٦٥)، كاتب بريطاني ينتسب إلى الطبقة الاجتماعية الارستقراطية وكان يميل إلى الآداب الشرقية.
- مارسيل بروست (.Proust, M) (١٨٧١ - ١٩٢٢)، كاتب فرنسي، له عديد من المقالات والترجمات، من أشهر أعماله: «البحث عن الزمن الضائع».
- كونراد اديناور (.Adenauer, K)، سياسي ألماني، رأس الحزب الديمقراطي المسيحي، كان مستشاراً لألمانيا ١٩٤٨ - ١٩٦٣م. بدأ خطوات التقارب الألماني الفرنسي وخطوات الاتحاد الأوروبي ١٩٦٢م.
- دافيد بنجوريون (Ben Gorion) (١٨٩٦ - ١٩٧٣م)، بولندي الأصل، رأس الحكومة الإسرائيلية فترتين ١٩٤٨ - ١٩٥٣م ثم ١٩٥٥ - ١٩٦٣م.
- ونستون تشرتشل (.Churchel, W) (١٨٧٤ - ١٩٦٥م)، سياسي بريطاني، رأس الوزارة مرتين ١٩٤٠ - ١٩٤٥م ثم ١٩٥١ - ١٩٥٥م.

- ماوتس تونج (Mao Zedong) (١٨٩٣ - ١٩٧٦م)، مؤسس الحزب الشيوعي الصيني. قاد الثورة الثقافية في الصين ١٩٦٦ - ١٩٧٦م.
- فلاديمير أوليانوف لينين (Lenin, F.O.) (١٨٧٠ - ١٩٢٤م)، سياسي روسي، قاد الثورة البلشفية ١٩١٧، كان رئيساً للدولة في ١٩١٧ - ١٩٢٤م.

أن تكون الحياة أكثر جمالاً وإمتاعاً.. سرابٌ نسعى وراءه ولا نبلغه أبداً، وهذا ما يقود الإنسان في رحلة لا نهاية لها من الإبداع المتواصل بالرغم من ... أو بسبب ... صنوف القهر التي يتعرض لها... في خضم هذه الرحلة، المغامرة يصحب الكاتب قرّاءه مستعيناً برصيد من الرؤي النفسية والفلسفية والنقدية ويُفاجأ الكاتب وقراءه بتيار من التساؤلات... إذا أزلنا كل الظروف القاهرة الخارجية، هل يمكننا أن نعد الإنسان بحياة مطلقة الحرية وبالغة التلقائية؟.. ما هي علاقة الإبداع بكل من... الوظائف الفسيولوجية للمخ... الخوف من الموت... حياة القطيع؟.. كيف تُلْقي العلاقة الحميمة بين الطفل وأمه بظلالها على الموقف الإبداعي للإنسان في الحياة؟.. «الجنون فنون» ... ما مدى صدق هذه المقولة؟ ولماذا يرتبط النبوغ بالإضطرابات النفسية؟.. هل تكفي إجابات هذه الأسئلة لكشف المستور في خبايا النفس وفي تعقيد العملية الإبداعية؟.. هل تكفي لبث تيار من الثقة في النفس والأمل في المستقبل وفي التحريض على التقدم؟.. إنها حقاً تجربة جديرة بأن نخبرها بين ضفتي هذا الكتاب.